GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS: BD. [1. HÄLFTE] RÜCKBLICK AUF...

Robert Prölss



Geschichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Erster Band.

Zweite Hälfte.

Das neuere Drama der Italiener.



Leipzig.
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer.)
1881.

Inhalt.

Das neuere Drama der Italiener.

Geschichte des neueren Dramas.

Das neuere Drama der Italiener.

I.

Die Entwicklung des nationalen Geistes im Kampfe mit der Entwicklung der Individualität in Italien. Die Renaissance des Alterthums.

Sinken des Freiheits- und Nationalgeistes der Römer unter den späteren Kaisern. — Einfluß der Westgothen und Longobarden darauf. — Zweitheilung Italiens. Arianismus und Katholicismus. — Die republikanischen Verfassungen der Städte und die Staatsverfassung, so wie die Rechtsbegriffe der Longobarden sind zwar der Entwicklung des Freiheitsgefühles, doch nicht der der nationalen Einheit förderlich. — Verhältniß der Geistlichkeit und des Papstes zu den Freiheiten der Städte. — Ausbildung der weltlichen Macht der Kirche. — Versuch einer Wiederherstellung des römischen Weltreichs unter Karl d. Gr. — Conflict zwischen Kaiser- und Papstthum. — Erweiterung der Städtefreiheiten unter Otto d. Gr. — Die Kirchenreform und die Anmaßungen Gregors VII. — Kampf zwischen Kaiser- und Papstthum. — Gegensatz zwischen den oberitalischen Städten und den Kaisern. — Aufblühen der drei Handelsrepubliken: Venedig, Genua und Pisa. Einfluß der Kreuzzüge darauf. — Araber und Normannen im Süden. — Die Bildung des neapolitanischen Königreichs. — Lombardischer Städtebund. — Ghibellinen und Guelfen. — Parteigeist und Sonderinteressen. — Veränderte Stellung des Adels zu den Städten. — Entstehung der Gewaltherrschaften. — Verhältniß der Kaiser und Päpste zu dem Gedanken einer nationalen Einigung. Hindernisse derselben. — Das Condottierenthum. Die Pest. — Entfesselung der Egoität. — Die Tyrannen. — Sinken des kirchlichen Ansehens. — Gegensätze der Zeit. — Entwicklung des individuellen Geistes im Guten und Bösen. — Einfluß des Handels darauf. — Wirkungen des Reichthums. — Aufblühen des Binnenhandels, der Industrie, Gewerbe und Künste. — Zuführung neuer Bildungselemente. — Erstarkung des Bürgersinnes und des Localpatriotismus, sowie der individuellen Eigenthümlichkeit. — Mailand. — Florenz. — Weltliche Richtung der Wissenschaft. — Ausbildung einer Rechts- und Staatswissen-

schaft. — Friedrich II., als Begründer einer neuen Staatskunst. — Das Princip der Centralisation und der finanziellen Verwaltung. — Loslösen der Politik von der Moral. — Das Studium des Rechts trägt nur zur nationalen Zersplitterung noch bei. — Der Einfluß der Naturwissenschaften auf den Handel. — Der mercantile Geist als Ersatz für das Ritterthum. — Mangel einer ritterlichen Dichtung. — Fördernder Einfluß des Handels auf die Ausbildung der nationalen Sprache. — Entwicklung einer von der Kirche unabhängigen Philosophie. Einfluß derselben. — Arnold von Brescia und die Wiedererweckung des nationalen Einheitsgedankens. — Roger Baco und der erste Ruf nach Reform. — Thomas von Aquino, der Vertheidiger der weltlichen Macht der Kirche. — Einfluß der schwärmerischen Philosophie Franz von Assisi's und Bonaventura's auf die Entwicklung der Subjectivität. — Kampf der Thomisten und Scotisten, des kirchlichen und weltlichen Rechts. — Nationale Träume. — Das nationale Kaiserthum Dante's. — Die nationale Republik Cola Rienzi's. — Die nationale Kirchenreform der Catarina von Siena. — Schwanken zwischen Glauben und Unglauben. — Büßer und Jubiläen. — Scheinfrömmigkeit und päpstliche Scheinautorität. — Das verlorene Ideal des Glaubens und das Ringen nach einem neuen. Nicht in der sich schon ankündigenden Reformation, in der Renaissance des classischen Alterthums wird es gefunden. — Veränderter Geist der Studien. — Grammatik und Rhetorik. — Anwendung der letzteren auf das Leben. — Die lateinische Sprache wird für die nationale erklärt. — Die nationale Sprache und Dichtung wird hierdurch bedroht. — Auch die Renaissance ist der Entwicklung des Individuums günstiger als der der nationalen Einheit. — Mit ihr tritt Italien seine dritte Herrschaft über Europa an.

Schon lange vor Untergang des weströmischen Reichs war das Freiheitsgefühl der italischen Völker gesunken. Selbst das an den Glanz des römischen Namens gebundene Nationalgefühl dieser Völker war in demselben Maße verkümmert, als das römische Reich auf immer engere Grenzen eingeschränkt worden war. Besonders herabstimmend hatte die Verlegung des Regierungssitzes nach Konstantinopel, sowie die kurze Zeit später erfolgende Theilung des Reichs darauf eingewirkt. Die weise und milde Herrschaft der ersten ostgothischen Könige, welche Italien hierauf eroberten und den Römern ihre Religion, ihre staatlichen Einrichtungen und ihre Gesetze beließen, würde der Kräftigung des Nationalbewußtseins eher förderlich gewesen sein können, wenn nicht noch mehr, als die Verschiedenheit der Sitten, welche rasch mit einander verschmolzen, die Verschiedenheit des religiösen Glaubensbekenntnisses ein Hinderniß dafür gewesen wäre. Trotz jener Duldung, welche die arianischen Westgothen den besiegten katholischen Völkern gewährten, bildete sich hierdurch zwischen ihnen ein Gegensatz aus, der von den byzanti-

nischen Kaisern benutzt wurde, um ihre Ansprüche auf den westlichen Theil des Reichs wieder geltend zu machen und endlich die Rückeroberung Italiens zu versuchen, die ihnen zwar nach langen Kämpfen gelang, doch nur um in Bälde von einem neuen, in dasselbe einbrechenden germanischen Volksstamme, den Longobarden, zum größten Theil daraus wieder verdrängt zu werden. In Kurzem hatten sich diese des ganzen italischen Nordens, bis auf den kleinen durch seine Lagunen geschützten Landstrich der Veneter bemächtigt, und gegen Ausgang des sechsten Jahrhunderts fiel auch im Süden der bis Reggio reichende Theil, mit Ausnahme Roms und seines Gebietes und der am adriatischen Meere gelegenen Küstenstädte, in ihre Gewalt, was zur Gründung des lombardischen Herzogthums Benevent führte. Nur Rom, die Statthalterschaft Ravenna, die Seestädte des südlichen Theiles der Halbinsel, sowie der südlichste Theil dieser letzteren selbst, blieben nebst Sicilien noch im Besitz der griechischen Kaiser.

Italien war hierdurch in zwei Theile zerrissen, die noch dazu beide den Keim des Zerfalls in sich trugen. Dies lag für die byzantinischen Besitzungen in ihrem losen Zusammenhange, in der Entfernung von dem Regierungssitze der Kaiser und endlich in den republikanischen Verfassungen, welche die Städte sich noch von den Römern her zu erhalten gewußt hatten; für die Länder der lombardischen Könige aber außer in diesen Verfassungen, welche auch sie in der Hauptsache besessen haben werden, in der Natur und dem Wesen des lombardischen Volkes und seiner staatlichen Einrichtungen.

Die griechischen Kaiser, zu schwach, den Besitz dieser fernen Länder zu schützen, mußten es zu thun ihren Bewohnern meist selbst überlassen, was diesen, besonders denen der größeren Städte, allmählich das Gefühl der Selbständigkeit und Unabhängigkeit gab, welches sie zwar zunächst nur zur vertragsmäßigen Erweiterung ihrer Rechte und Freiheiten benützten, das aber nach und nach zur völligen Losreißung einzelner, die sich mächtig genug dazu fühlten, hinführen mußte. Rom war hierin allen anderen vorangegangen, nicht nur, weil seine isolirte Lage, seine Bedeutung und Größe es hierbei begünstigten, sondern auch weil die Ansprüche, welche die Bischöfe Roms vor allen anderen erhoben, und der hieraus

entsprungene Gegensatz zwischen der römischen und der griechischen Kirche dazu hintrieben. Rom war noch nie in die Hände der lombardischen Eroberer gefallen; jetzt aber riß es sich auch noch mehr und mehr von der Herrschaft der oströmischen Kaiser los. Der Bilderstreit bot den willkommenen Anlaß dazu. Um 726 nahm unter Billigung der longobardischen Könige die Stadt Rom die Form eines Freistaates an.

Im Süden, wo die Handel treibenden Seestädte auf die Ausbildung einer genügenden Macht denken mußten, denselben zu schützen, und die Mittel dazu in dem erworbenen Reichthum fanden, waren sie es, welche zuerst diesem Beispiele folgten. Neapel, Amalfi und Gaëta bildeten das republikanische Element ihrer Verfassungen weiter aus und lösten sich nach der Eroberung Ravenna's durch die Lombarden, dessen Statthalter bisher ihre Obrigkeit gewählt und eingesetzt hatten, immer mehr von der griechischen Oberherrlichkeit los. Zu welcher Blüthe diese Städte sich damals emporschwangen, läßt sich am besten aus dem Vergleiche des heute zu einem unbedeutenden Seestädtchen herabgesunkenen Amalfi mit dem des zwölften Jahrhunderts erkennen, welches an 50,000 Einwohner umfaßte und in allen Häfen Siciliens, Aegyptens, Syriens und Griechenlands Lagerhäuser besaß.

Die Bildung dieser freien Gemeinwesen fiel fast in die Zeit, da im Norden das lombardische Königreich seinen Untergang fand. Keime zu ähnlichen Bildungen lagen auch hier in den Verfassungen der alten Städte vor. Die lombardischen Großen waren zwar in Besitz von Land und Leuten getreten, sie waren über die Marken und Städte gestellt worden; doch fanden sie, was das letzte betrifft, bereits eine ähnliche Einrichtung vor, da schon Constantin in den Städten Defensoren und Schirmvögte eingesetzt hatte. Außer dem Verlust ihrer Mauern werden diese im Wesentlichen nur wenig von ihren Rechten eingebüßt haben, da ihre Verfassungen den lombardischen Begriffen von Selbständigkeit und von Freiheit entsprachen, was darin eine Bestätigung findet, daß ihnen ihre Gesetze belassen wurden, ja es jedem anheim gestellt blieb, unter welchem Gesetze er leben wollte, daher auch bei ihnen die römische, lombardische, salische, ripuarische, deutsche und baiersche Gesetzgebung gleiche Gültigkeit hatten. Auch zeichneten sich die lombardische Ge-

setzgebung selbst durch sehr freie Rechtsanschauungen aus, da sie z. B. den Glauben an Hexerei für etwas Ungereimtes hielt und jede unter diesem Vorwand stattfindende Tödtung einfach als Mord behandelte und bestrafte. Ebenso unterschieden die Lombarden sich von den übrigen germanischen Völkern in der Auffassung der Gottesurtheile. Sie behielten den gerichtlichen Zweikampf zwar bei, aber ihr König Luitprand bemerkt ausdrücklich dazu, daß er das dabei stattfindende Gottesurtheil keineswegs für zuverlässig halte, da schon Manche ohne zureichenden Grund daraufhin verurtheilt worden seien.

Zudem führten die lombardischen Eroberer, wie viele der alten Bewohner des Landes sie auch unterdrückt haben mochten, denselben selbst wieder neue Keime der Freiheit und Selbständigkeit zu. Den Römern hatte das Vaterland höher, als die individuelle Freiheit gegolten. Sie waren gewohnt diese letztere jenem unterzuordnen. Die germanischen Völker schätzten dagegen die individuelle Freiheit und Selbständigkeit über alles. Da aber das höhere Maß beider in der Macht und dem Machtgefühl wurzelt, so suchte sie ein jeder vorzugsweise darin zu bethätigen, daß er sich ein möglichst großes Maß von Macht zu erwerben suchte. Ein fortgesetzter Krieg Aller gegen Alle würde die Folge gewesen sein, wenn man die aus solchen Kämpfen entspringende Ungleichheit nicht von Zeit zu Zeit wieder gesetzlich geregelt und festgestellt hätte. So war die stufenweise Anordnung verschiedener Stände entstanden, von denen sich jedoch jeder das möglichste Maß von Freiheit und Selbständigkeit zu wahren suchte. Der letzte Stand sank freilich dafür bis zur Knechtschaft herab. Ursprünglich war er wohl nur aus den besiegten Bewohnern des offenen Landes gebildet worden. Doch gehörten diese keineswegs alle dazu. Vielmehr zerfielen die Bauern in drei Klassen, von denen die der Leibeigenen nur die unterste war. Den gewaltsamen Uebergriffen der Mächtigen war theils durch die Verbindung jeden Besitzes mit entsprechenden Dienstleistungen und Abgaben, theils dadurch eine Grenze gezogen, daß jeder Besitz erst durch königliche Belehnung zu einem rechtlichen wurde, daher auch durch Entziehung des Lehns wieder aufgehoben werden konnte. Indessen wurde die Oberherrlichkeit des Lehnsherrn und dessen Eigenthumsrecht auf das Ganze nach und nach ebenso illusorisch,

wie die Freiheit der niederen Stände. Die Herren und Edelleute auf ihren Burgen trotzten den Grafen der Städte, wie diese Grafen dem Könige. Schon nach dem Tode Clephis II. (576) würde das lombardische Reich in dreißig Herzogthümer zerfallen sein, weil die Häupter derselben eines Oberhauptes nicht zu bedürfen glaubten, wenn der zehn Jahre später ausbrechende Krieg gegen die Franken und Griechen sie nicht zu einer neuen Wahl wieder genöthigt hätte.

Wie günstig dies alles für die Entwicklung der individuellen Freiheit und Selbständigkeit, wenn auch nur der höheren Stände, gewesen sein mag, so war es der Entwicklung des Nationalgefühls und der nationalen Einheit doch eher feindlich. Wohl erhob sich jenes Freiheits- und Selbständigkeitsgefühl gelegentlich zu einem selbst opfermüthigen Patriotismus, aber dieser Patriotismus reichte selten über das Gebiet der einzelnen Städte hinaus.

Die Entwicklung der Städtefreiheit wurde aber dadurch gefördert, daß sie von der römischen Geistlichkeit, die sich auf sie bei ihren Kämpfen gegen den Arianismus stützte, geschützt wurde. Schon unter den römischen Kaisern war diese gelegentlich, wie z. B. der heilige Ambrosius gegen Theodosius d. G., für die Volksrechte eingetreten. Der Abzug Attila's aus Rom, auf die Vorstellungen Leo's d. Gr. hin, worin man einen wunderthätigen Einfluß zu erkennen vermeinte, hatte in ungewöhnlicher Weise das Ansehen der römischen Bischöfe gestärkt, welche die Suprematie, die sie beanspruchten, wohl anfänglich nur auf die Weltherrschaft Roms, später, um diesen Anspruch zu kräftigen, aber noch auf die Behauptung gründeten, die Erben und Nachfolger des Apostels Petrus zu sein, dem nach ihrer Auslegung die Stellvertretung Christi von diesem übertragen worden wäre. Dieses Ansehen wurde noch dadurch vermehrt, daß die katholische Geistlichkeit zur Vertheidigung ihrer Kirche gegen den Arianismus eines Oberhauptes dringend bedurfte. Endlich aber wurde der Bruch mit den griechischen Kaisern von den Päpsten noch dazu benutzt, einen größeren Einfluß auf das weltliche Regiment der Stadt Rom zu gewinnen, wogegen sie dieser letzteren einen Antheil an der Papstwahl und an den Concilen einräumten, ein Recht, welches ihr erst von Leo IV. wieder bestritten, durch Beschluß des Lateranischen

Concils völlig entzogen und ausschließlich auf die Cardinäle übertragen wurde.

Inzwischen verfolgten die longobardischen Könige unablässig den Gedanken, Italien ganz unter ihre Herrschaft zu beugen, und nachdem es ihnen gelungen war, die Griechen aus ihrer letzten Besitzung in Oberitalien., aus Ravenna, zu verdrängen (749), wendeten sie sich auch gegen Rom. Schon Gregor XII. hatte Verbindungen mit Karl Martel unterhalten und Stephan II., die von ihnen drohende Gefahr voraussehend, die Wahl König Pipins unterstützt, um sich in ihm einen Freund zu erwerben. Er reiste jetzt selbst zu ihm hin und verstand, sich ihn auch bei dieser Gelegenheit noch zu verpflichten und gleichzeitig das Ansehen der Päpste zu mehren, indem er dessen beiden Söhnen die kirchliche Weihe als Nachfolger auf dem fränkischen Throne ertheilte und ihn, wie sie, im Namen der Stadt Rom zu Patriciern dieser letzteren ernannte, obwohl er weder zu dem einen, noch zu dem anderen ein Recht hatte.

Der Erfolg, der in den Augen der Menschen so häufig das Recht aber schafft, war auf der Seite des Papstes. Pipin folgte der Einladung und zwang die Longobarden zur Herausgabe der Statthalterschaft von Ravenna, das er aber nicht dem griechischen Kaiser, sondern dem heiligen Stuhl überlieferte und hierdurch den Grund zu der weltlichen Macht der Päpste legte. Karl der Große führte das von seinem Vater begonnene Werk, die Wiederherstellung des römischen Weltreichs, weiter fort. Er zwang die Longobarden zur Unterwerfung und Heeresfolge, und ließ seine beiden Söhne, Pipin und Ludwig, ebenfalls wieder vom Papste, jenen zum König der Longobarden, diesen zum König von Aquitanien krönen, wogegen er nicht nur die Schenkungen seines Vaters bestätigte, sondern auch neue hinzufügte, die dann von Ludwig dem Frommen noch weiter vermehrt wurden. Obschon dieser Besitz von den griechischen Kaisern zunächst noch bestritten ward, so war die moralische Wirkung jener Schenkungen doch eine bedeutende, da hierdurch anerkannt wurde, daß die Kirche ein Recht auf weltlichen Besitz habe und weltliche Hoheitsrechte mit ihren geistlichen, selbst dann noch vereinigen dürfe, wenn dieselben auf gewaltsame Weise erworben waren. Das Papstthum und die Geistlichkeit war hier-

durch in ein ganz neues Verhältniß zur Welt und insbesondere zu Italien getreten, weil nun die kirchlichen Aemter nicht mehr das Ziel eines inneren heiligen Berufs blieben, sondern zu solchen des weltlichen Ehrgeizes, der Habsucht und Herrschbegierde gemacht werden konnten und nur zu oft auch gemacht wurden, die Päpste, als weltliche Herrscher, aber zu dem bestrittenen Rang dieser letzteren um so mehr herabsinken mußten, als ihre weltliche Macht eine verhältnißmäßig unbedeutende blieb.

Die verderblichen Folgen hiervon sollten schon bald nach Karls d. Gr. Tode hervortreten, und eine Zeit des tiefsten Verfalles der Kirche und Geistlichkeit einleiten. Man braucht sich nur zu erinnern, daß fast sechzig Jahre lang zwei verbuhlte Weiber von edler römischer Abkunft, die berüchtigte Theodora und ihre Tochter Marozia, über die Herrschaft der Kirche verfügten, Päpste ernannten, bekriegten, absetzten, einkerkerten, vielleicht sogar mordeten, und auch einem das Leben gaben, Johann XI., dem Sohn der Marozia (wie man glaubt mit dem Papste Sergius gezeugt), der den päpstlichen Stuhl, kaum 21 Jahr alt, bestieg.

Es läßt sich begreifen, welche Wirkung dies auf alle übrigen Verhältnisse ausüben, in welche Rohheit und Unwissenheit die italischen Völker damals versinken mußten, wie neben der Verachtung der Priester der crasseste Aberglaube um sich griff und welche klägliche Rolle die unfähigen Nachfolger Karls d. Gr. hierbei spielten, bis der letzte von ihnen dem gefährlichen Besitze freiwillig entsagte und die Herzöge von Friaul und die Grafen von Provence sich längere Zeit abwechselnd den Besitz des erledigten Thrones streitig machten. Der Gegensatz von Arianismus und Katholicismus, welcher unter den longobardischen Königen die Bewohner Italiens getrennt hatte, war damals längst überwunden; die nationale Einheit dadurch aber keineswegs wesentlich gefördert worden. Im Süden des Reiches bestand nicht nur noch immer das longobardische Herzogthum Benevent, welches den griechischen Kaisern den letzten Besitz in Italien zu entreißen suchte, von Sicilien hatten inzwischen (827) auch noch die Araber Besitz ergriffen, welche von hier aus räuberische Einfälle in das übrige Italien machten und 846 sogar plündernd bis Rom drangen. In Oberitalien hatte die Herrschaft der Karolinger einen großen Besitz-

wechsel bedingt. An die Stelle der longobardischen Herren und Grafen waren nun deutsche, zumeist aber Erzbischöfe und Bischöfe getreten. Die schon hieraus entspringenden Gegensätze wurden aber durch den Parteigeist genährt, welchen die Kämpfe der Herzöge von Friaul und der Grafen von Provence um die lombardische Krone hervorriefen. In diesem Zustande fand Otto der Große Italien, als er, von der Partei dieses letzteren berufen, in diesem Lande erschien, um mit der Hand der Wittwe des Königs Lothar von Italien zugleich den Anspruch auf die lombardische Krone zu erwerben und gegen Berengar von Friaul geltend zu machen. Doch knüpfte er selbst noch größere Pläne daran. Denn auch er war von der Idee Karls des Großen, ein neues Weltreich zu gründen, erfaßt worden, doch mochte er die Verhältnisse noch nicht für reif dazu halten, da er sich vorerst mit der Besitzergreifung der Adelheid'schen Erbgüter und Berengars Lehnseid begnügte. Erst nach einer zweiten Aufforderung kehrte er nach Italien zurück, diesen letzteren aus seinem Besitz zu verdrängen, nachdem er vorher in Rom von Johann XII. zum Kaiser gekrönt worden war. Der Papst, hierdurch erschreckt, knüpfte Verhandlungen mit der Partei Berengars an. Otto, von diesem Verrathe empört, berief ein Concil, von dem er den doppelzüngigen Papst, an dessen sittlicher Entartung er doch bisher keinen Anstoß genommen, auf Grund der gegen ihn erhobenen Anklagen absetzen und in Leo VIII. einen Nachfolger ernennen ließ.

Bei dieser Gelegenheit sollte das Freiheitsgefühl der Städte, mit welchem die deutschen Kaiser noch so schwere Kämpfe zu bestehen hatten, zum ersten Male, wenn auch in keiner sehr rühmlichen Sache, emporflammen. Die Römer, in jener Absetzung einen Eingriff in ihre Rechte erblickend, traten auf die Seite Johanns XII. Ihr republikanischer Sinn war von Alberic, einem Sohne der Marozia, durch die Erinnerung an ihre frühere Größe geweckt worden, freilich nur in der Absicht, Rache an dem zweiten Gatten der letzteren zu nehmen. Die Namen Consul und Republik unterhielten für kurze Zeit den Traum der wiedererrungenen Freiheit, aus welchem die Römer nur wieder zu rasch durch die barbarische Rache Otto's gerissen wurden. Indessen hinderten diese Erfahrungen den letzteren nicht, die Freiheiten der lombardischen

Städte gegen ihre Herren, die Bischöfe und Erzbischöfe zu stärken. Er urtheilte ganz richtig, daß derselbe Geist, der sich in Rom so heftig gegen ihn selber erklärt hatte, hier eine Waffe gegen die Uebergriffe der Kirche und Geistlichkeit zu werden versprach. Er legte aber hierdurch zugleich den Grund zu der späteren Selbständigkeit der Städte, wie er durch sein Verfahren gegen den Papst den Grund zu dem Streite und Kampfe um die geistliche und weltliche Macht der Kaiser und Päpste gelegt hatte. In Rom stand jener Geist unter Crescentius nur zu bald wieder feindlich gegen das Haus der Ottonen auf und Otto III. fiel ihm zum Opfer.

Die Gewalt der Kaiser wuchs unter Heinrich II. und III. noch fort. Dies, wie das unter dem schamlosen Wandel der gleichzeitigen Päpste gesunkene Ansehen und der innere Verfall der Kirche, ließ in dem kühnen, energischen und hochfahrenden Geiste des Mönches Hildebrand, nachmaligem Papste Gregor VII., zugleich den Gedanken einer Kirchenreform, wie der Bekämpfung der Fremdherrschaft und der Wiederherstellung und Erweiterung der kirchlichen Macht entstehen. Hildebrand vereinte mit leidenschaftlicher Energie und unbeugsamer Consequenz eine tiefe politische Einsicht und bis in seine spätere Zeit auch eine außergewöhnliche Selbstentäußerung. Zwanzig Jahre lang begnügte er sich, die Wahlen der Päpste zu lenken und durch diese (Stephan X., Nicolaus II. und Alexander II.) seine Ideen zur Ausführung bringen zu lassen, ehe er es an der Zeit hielt, selbst nach der päpstlichen Tiara zu greifen. Doch war alles von ihm indeß vorbereitet worden, um nun die letzten gewaltigen Schläge gegen die Macht und das Ansehen der Kaiser zu führen. Er hatte durch Stephan IX. die Ehelosigkeit der Priester anordnen und durch Nicolaus II. das Recht der Päpste auf die alleinige Besetzung der kirchlichen Stellen in Anspruch nehmen lassen. Er hatte unter Berufung auf die pseudoisidorischen Decretalen die weltliche Macht der Päpste vergrößert und sich die Obergewalt über letztere angemaßt. Diese Aenderungen waren zu tiefgehend, als daß sie ohne Widerstand hätten durchgeführt werden können. Nicht nur die weltlichen Fürsten, sondern auch ein Theil der höheren Geistlichkeit, besonders die lombardischen Bischöfe, lehnten sich gegen diese Ueber-

griffe der Papstgewalt auf. Sie wurde jedoch durch die Lage der Zeit und den Gang der Ereignisse begünstigt. Die Ernennung Gregors VII. zum Papst fiel mit der Mündigkeitserklärung Heinrichs IV. zusammen. Die Investiturfrage brachte sofort den Conflict zwischen beiden zum Ausbruch. Gregor forderte, was bisher in Deutschland beanstandet worden war, daß das vermeintliche Recht der Kirche darauf zum Gesetze erhoben werde. Dem Widerstande des jungen Kaisers folgte der Bann, welcher von den habsüchtigen Großen des Reichs zu deren Vortheil benutzt wurde. Heinrich IV., verlassen und muthlos, eilte, seinen Frieden mit der Kirche zu machen. Noch hätte er eine Stütze in der lombardischen Geistlichkeit finden können, die sich zur Vertheidigung seiner Rechte bereit zeigte, allein er traute ihr nicht. Gregor, um das Ansehen der Kirche rasch auf den höchsten Gipfel zu treiben, mißbrauchte die Macht dieser letzteren in einer Weise, welche ihm in der Zukunft selbst wieder verderblich ward. Der Kampf zwischen Kaiser- und Papstthum, welcher Italien für Jahrhunderte in Parteien zerreißen und mit blutigen Kriegen erfüllen sollte, war hiermit erklärt. Es gelang zwar Heinrich V., den Papst Paschalis zur Krönung unter dem ausdrücklichen Verzicht auf das ausschließliche Investiturrecht der Kirche zu zwingen, sobald er jedoch nach Deutschland zurück gekehrt war, erklärten die Cardinäle die Krönung wie diesen Verzicht als erzwungen für ungültig.

Der Fortschritt, welchen die Entwicklung der Selbständigkeit der norditalischen Städte inzwischen gemacht hatte, war bei diesem Römerzuge offen hervorgetreten, da sie fast alle dem Kaiser die dabei üblichen Leistungen versagt hatten. Länger schon hatten die Städte wieder das Recht erhalten, Mauern zu ihrem Schutze zu bauen, womit zugleich die Bewilligung, Söldner zu werben und zu unterhalten, verknüpft war. Sie hatten sich der vom Kaiser eingesetzten Grafen wieder entledigt und wählten sich frei ihren Schultheiß und Heerführer. Es war hierdurch ein Geist der Freiheit erwacht, der durch den Widerstand, welchen die Bischöfe den Päpsten entgegensetzten, und durch das Beispiel der drei großen Handelsrepubliken Venedig, Genua und Pisa genährt wurde. Doch grade die Haltung dieser durch ihren Welthandel, besonders seit Beginn der Kreuzzüge, mächtigen Städte, welche in

wechselseitiger Eifersucht ihre Sonderinteressen ganz losgelöst von denen des übrigen Italiens verfolgten, mußte erkennen lassen, daß dieser sich entwickelnde Freiheitsgeist welcher hauptsächlich auf dem durch den Handel erworbenen Reichthum beruhte, sich schwerlich aus der Enge des Localpatriotismus erheben und von ihm für die Entwicklung des Nationalgeistes und der nationalen Einheit gewiß nichts zu hoffen sein werde. Welchen Aufschwung zu dieser Zeit der Wohlstand einzelner Städte genommen, läßt sich schon daraus erkennen, daß bei einer Versammlung, die Lothar II. 1137 auf den roncalischen Feldern hielt, nicht weniger als 40,000 Mailänder in Rüstung erschienen waren. Wessen man sich aber von dieser Macht zu versehen hatte, geht daraus hervor, daß die Mailänder Bürger den Adel ihres Gebietes, um diesen von sich abhängig zu machen, zum Häuserbau bei sich nöthigten und die kleineren Städte zu Allianzen aufforderten, die ihre Selbständigkeit einschränkten, widrigenfalls sie dieselben mit Krieg und Zerstörung bedrohten.

Zur Zeit, da dieser übergreifende Geist der Freiheit sich im Norden Italiens so trotzig zu regen begann, sollten die Freistaaten, die sich im Süden desselben gebildet hatten, der Entstehung eines neuen größeren Reiches erliegen. Dies ging von den Normannen aus, die, von ihnen zum Schutz gegen die doppelten Angriffe der Sarazenen und der griechischen Kaiser herbeigerufen, nun selbst ihre Niederlassungen zu erweitern strebten, und bald ein größeres Reich zusammengebracht hatten, welches ihnen von dem in ihre Gefangenschaft gerathenen Papst Leo IX. nebst allen Eroberungen, die sie etwa noch in Apulien, Calabrien und Sicilien machen würden, als Lehen der Kirche ertheilt worden war (1053). Dies gab ihrem Besitz in den Augen der Welt zwar den Schein einer gewissen Berechtigung, brachte denselben aber andererseits in Abhängigkeit von der Kirche, die hierdurch dem aufgestellten Grundsatz Geltung verschaffte, daß alles Recht auf Besitz einzig nur Ausfluß ihrer Oberherrlichkeit sei; in einer Weise jedoch, welche der Beraubung ganz gleich kam.

Die Bildung des neapolitanischen Königreichs, welches bald den ganzen südlichen Theil der Halbinsel nebst Sicilien umfaßte, darf als der Anfang einer ganz neuen Aera der Staaten-

bildung in Italien angesehen werden, die aber zunächst in den übrigen Theilen des Landes durch den republikanischen Geist der Städte, die wechselseitige Eifersucht und die gemeinsamen Kämpfe gegen die Ansprüche der deutschen Kaiser aufgehalten wurde. Den Anfang dazu hatte im Norden, freilich ganz unabhängig von den Interessen und Schicksalen des übrigen Italiens, weil durch außeritalische Eroberungen (der Küstengebiete von Istrien), Venedig gemacht. Erst später, Anfang des 12. Jahrhunderts, dehnte es dieselben auch noch auf Gebiete Italiens, wie Genua auf die Küstengebiete der Riviera und Pisa auf das der Maremmen und der Insel Sardinien aus.

Es waren ähnliche Uebergriffe Mailands, welche zur Zerstörung des sich ihnen widersetzenden Lodi und zur Vertheilung von dessen Einwohnern in sechs offene Plätze geführt hatten, so wie der Versuch Arnolds von Brescia, die altrömische Republik oder doch ein italienisch-römisches Kaiserthum wiederherzustellen (ein Gedanke, welchem unstreitig das Verlangen nach nationaler Einheit zu Grunde lag), was Friedrich Barbarossa zum ersten Mal nach Italien führte. Mailand verfiel hierbei selbst einem ähnlichen Schicksale wie Lodi, auch Brescia und Piacenza mußten ihre Bundesgenossenschaft mit ihm auf's härteste büßen und Tortona wurde der grausamen Rache des kaiserlich gesinnten Pavia preisgegeben. Dies rief ein Gefühl der Empörung in allen Städten des Nordens hervor, welches ein nationales genannt werden darf und durch den Druck der Podestas gesteigert wurde, welche vom Kaiser theils neben, theils statt der von ihnen frei erwählten Obrigkeiten eingesetzt worden waren. Unter diesen Umständen gelang es dem Papste Alexander III. sehr leicht, Verona, Vicenza, Padua und Treviso zu einem Bund zu vereinigen (1163), welcher sich wenige Jahre später zu dem lombardischen Bunde der Städte erweiterte, zu dessen ersten Beschlüssen und Handlungen der Wiederaufbau Mailands gehörte.

Indessen dachten nicht alle Städte Italiens gleich. Es bildeten sich vielmehr damals zwei Parteien aus, von denen die eine in ebenso fanatischer Weise die Interessen des Kaisers vertrat, als die andere sich diesem entgegenstellte, und auf welche die Namen der Deutschland in zwei Lager theilenden hohenstaufischen und antihohenstaufischen Partei, die Namen von Waiblingern und Welfen,

übertragen und hierbei in die der Ghibellinen und Guelfen verwandelt wurden. Der Papst, welcher den Guelfenbund in's Leben gerufen hatte, stand zwar meist, doch keineswegs immer, auf Seiten desselben, im ersten Falle verschmolz aber doch das Parteiinteresse mit dem des Papstes und der Kirche. Wesentlich war dies dem Guelfenthum jedoch ebensowenig, als das Interesse der republikanischen Freiheit. Auf seiner Seite standen zuweilen auch Tyrannen und Fürsten, wie auf Seiten der Ghibellinen wieder die Kirche, sowie einzelne Freistaaten standen, und es später in den meisten Städten und Staaten sowohl eine guelfische, wie ghibellinische Partei gab, die abwechselnd die Oberhand gewannen, ohne daß hierdurch die Verfassung derselben im Wesentlichen verändert zu werden brauchte. Mehr noch als die Eifersucht und der Localpatriotismus der Städte zerriß dieser Parteigeist die Nation. Oft verbanden sich wohl auch beide hierzu mit einander. Nur vorübergehend waren aber diese Verbindungen auf ein nationales Interesse gerichtet. Auch sollten sie nur zu bald von der Politik und den Ränken des Ehrgeizes, der Habsucht und Herrschsucht für deren Interessen benutzt und verwendet werden.

Die Päpste gingen auch hierin allen anderen voran. Die Stellung der Kaiser in diesen Kämpfen war eine für alle mal gegebene, für sie war ein Schwanken von der einen Partei zur anderen unmöglich. Sie konnten höchstens durch Einschüchterung, Gewalt, Ueberredung, Verführung das eine oder andere Glied der ihnen feindlichen Partei zu sich herüberziehen. Die Päpste aber traten, je wie es ihr momentaner Vortheil erheischte, von der einen Seite zur anderen, unterhandelten wohl auch gleichzeitig mit beiden, um womöglich beide zu übervortheilen. Dies Beispiel fand nur zu willige Nachahmung.

Dies hängt mit der veränderten Stellung des Adels zu den Städten zusammen. Wir sahen, wie die Mailänder sich der Bedrohung ihres Handels durch den auf seinen Burgen hausenden Adel dadurch zu erwehren suchten, daß sie ihn zur Erwerbung des Bürgerrechtes ihrer Stadt und zum Häuserbau darin nöthigten. Umgekehrt suchte der kleinere Adel, um Schutz gegen die Vergewaltigung des großen Adels zu finden, dieses Bürgerrecht nach. Der Eintritt des Adels in die Städte hatte aber ebenfalls

wieder die Ausbildung zweier Parteien zur Folge, bei deren Kämpfen die Adelspartei meist die Oberhand behielt, die sich in fast alle wichtigen Aemter zu setzen wußte, zumal der Adel schon immer der in der Führung der Waffen und im Kriegswesen erfahrenste Theil der Bevölkerung war, jetzt aber durch die neue Kampfesart, welche durch die in den offenen Schlachten meist den Ausschlag gebende Reiterei entstanden war, ein um so größeres Uebergewicht hierin erlangt hatte, als die Bürger sich, seitdem sie Söldner in Dienst nahmen, der Führung der Waffen entwöhnten. Zu den Streitigkeiten und Kämpfen der Adels- und Bürgerpartei, gesellten sich ferner die Unruhen, welche aus der wechselseitigen Eifersucht der großen Geschlechter entsprangen, wie die Geschichte Roms Jahrhunderte lang von solchen Kämpfen der Familien Colonna, Orsini und Vitelli erfüllt ist. Um diesen Unruhen zu steuern, schlossen einzelne überwiegend von demokratischem Geiste beseelte Städte, wie Florenz, den Adel ganz von der Besetzung der Aemter aus, andere hielten es für noch sicherer, die höchsten Beamten nicht mehr aus den eigenen Bürgern zu wählen, sondern Fremde dazu zu berufen. So wurden die Podestas anfänglich nur auf ein Jahr gewählt und waren einer strengen Controle unterworfen. Da aber auch diese Wahl sehr bald von der Adelspartei ganz beeinflußt wurde, so waren die Gewählten meist nur von Adel und begünstigten wieder diesen. Das Bürgerthum schloß sich andrerseits zu Zünften zusammen und ließ sich durch seine Anzianen vertreten. Um ihrer Partei jedoch mehr Einfluß zu schaffen, wählten sie aus ihrer Mitte einen Statthalter, den sie dem Podesta entgegenstellten und dessen Machtbefugnisse ihm auf zehn Jahre ertheilt wurden. Dies hatte zur Folge, daß nun der Adel den Podesta ebenfalls wieder aus seiner Mitte wählte und dessen Amtsdauer entsprechend erweiterte, und da dieser schon von Alters her das Recht hatte, mehreren Städten zugleich in solcher Eigenschaft vorzustehen, so wurde hierdurch der Grund zu der späteren Tyrannis gelegt.

Auf diese Weise erhielt Martin de la Torre, nachdem er drei Jahre Podesta von Mailand gewesen war, den Titel eines Aeltesten und Herrn des Volkes, eine Würde und Macht, die bald auch Lodi und später Novara auf ihn übertrugen. Früher schon hatte das Haus Este in Ferrara sich in ähnlicher Weise emporgeschwungen,

und Ezzelino unter kaiserlichem Schutz den Grund zu einer Herrschaft gelegt, welche nicht auf freier Wahl oder Uebereinkunft beruhte, sondern eine gewaltsam aufgedrungene, durch Eroberung erweiterte war, besonders als in dritter Linie Ezzelino III., genannt der Wütherich, ein furchtbares Beispiel der Tyrannis gab, das zum Schrecken und Elend des Landes bald vielseitige Nacheiferung fand.

Alles dies, wie günstig auch für die Entwicklung der Individualität, war aber immer wieder der des nationalen Geistes, der nationalen Einheit, nur nachtheilig. Gewiß hat es stets einzelne gegeben, welche die letztere mehr oder weniger bestimmt in's Auge faßten, aber nur bei den wenigsten werden wahrhaft nationale Antriebe dazu vorhanden gewesen sein. Die Idee eines Weltreiches, welche die deutschen Kaiser bei ihren Absichten auf Italien verfolgten, war, wie ideal sie von einzelnen auch erfaßt worden sein mochte, doch keine italienisch-nationale. Sie standen den Italienern als Fremdlinge gegenüber, und was sie bei ihrer Anwesenheit in Italien gewonnen hatten, ging fast immer verloren, sobald sie demselben wieder den Rücken kehrten. Keiner dieser Kaiser wäre mehr in der Lage gewesen, Italien die Einheit zu geben, als Friedrich II. In Italien geboren und durch Geburt Besitzer eines italienischen Stammlandes, in welchem er residirte, dabei ein thatkräftiger, einsichtiger Fürst, der Schöpfer einer ganz neuen Regierungskunst, die er vielleicht von den Arabern erlernt hatte, schien er alle Eigenschaften dazu zu besitzen und doch würde auch er schon allein an den Sonderinteressen der Städte und Tyrannen, an dem Widerstande des Papstthumes gescheitert sein, wenn er sich auch ganz auf den Besitz von Italien beschränkt und nicht zugleich seine Hand noch nach Deutschland ausgestreckt hätte. Die Päpste, als die Oberhäupter der Kirche, in welcher allein die italienische Nation zu dieser Zeit eine Einheit noch fand, sie, die Besitzer der früheren Hauptstadt Italiens und der Welt, vom Zauber des Namens dieser letzteren umglänzt, schienen fast noch mehr zur Ausführung jener großen Aufgabe geeignet. Allein ihnen stand hierbei das entgegen, was dem weltlichen Besitz des Papstthums überhaupt entgegensteht, der Widerspruch zwischen dem Charakter der geistlichen und der weltlichen Macht zumal jene eine

weltumfassende, universale, diese dagegen eine nur auf Italien beschränkte, nationale, sein sollte. Die Päpste, so herrsch- und habsüchtig viele von ihnen auch waren, scheinen aber die Verhältnisse ihres Landes doch zu richtig beurtheilt zu haben, um so ausschweifende Pläne zu verfolgen. Sie suchten den Länderbesitz der Kirche wohl mehr und mehr, doch nur bis zu einer gewissen Grenze hin zu erweitern und die meisten zogen in späterer Zeit sogar vor, den Erwerb unter ihre Nepoten zu vertheilen und diese reich und mächtig zu machen. Sie wußten sehr wohl, daß es ganz allgemein die Politik der italienischen Fürsten, Tyrannen und Städte sei, sich selbst zwar so viel wie möglich auf Unkosten anderer auszubreiten, dies aber bei jedem anderen nach Kräften wieder zu hindern. Die Gefahr, den Einzelnen in einer bedrohlichen Weise mächtig werden zu sehen, war es hauptsächlich, was sie trotz dieses ausgesprochenen egoistischen Strebens bisweilen zusammenführte und derartigen Bündnissen vorübergehend den Schein des Nationalsinns verlieh. Selbst noch die Bildung größerer Staaten war hierdurch erschwert.

Sie wurde zwar damals schon vorbereitet, aber nur langsam, nach dem Entstehen einer ganz neuen Staats- und Kriegskunst, zu weiterer Ausführung gebracht. Es war ein langer Weg durch Blut, Verbrechen und Gräuel, bis die republikanischen Verfassungen der einzelnen Städte alle in Gewaltherrschaften verwandelt, bis die kleinen Tyrannen sämmtlich von einzelnen mächtigeren verschlungen worden waren und sich größere Fürsten- und Herzogthümer ausbildeten. Das Condottierenthum bahnte die Wege dazu. Selbst erst aus diesen Kämpfen hervorgegangen, durchzog es lange das unglückliche Land mit Brandschatzung, Mord und Verwüstung. Der Krieg war zu einem Gewerbe, zu einer Industrie geworden, die rücksichtslos mit allen Mitteln auf eine Schrecken verbreitende Weise betrieben wurde. Eine Meuterei im Heere Ludwigs IV. soll die erste Veranlassung zur Ausbildung dieses kriegerischen Räuberwesens gegeben haben. Von diesen Condottieri war Werner, ein Deutscher, der Führer der großen Compagnie, der sich selbst den Feind Gottes, des Mitleids und des Erbarmens nannte, einer der furchtbarsten. Es konnte nicht fehlen, daß die Erfolge, die sie erzielten, auch Männer aus großen Familien, selbst

Geistliche zur Nachfolge reizten. So stellte sich der Johanniterprior Monrealis an die Spitze einer aus Söldnern, meist Ueberbleibseln der großen von den Kaisern unternommenen Römerzüge, bestehenden Bande. Auch hierzu hatten einzelne Päpste das Beispiel gegeben, indem sie sich selbst an die Spitze der Truppen stellten, mit denen sie auszogen, um die Macht der Kirche, welche der Deckmantel ihrer eigenen Habsucht und Lüste, sowie ein Freibrief für jedes Verbrechen war, durch Mord und Brand zu erweitern. Dieses entsetzliche Condottierenthum, welches, so lange es Alle bekriegte, auch von Allen als Feind der Gesammtheit bekämpft wurde, suchte sich später einen gewissen Schein der Berechtigung dadurch zu geben, daß es sich in den Dienst einer Stadt oder eines Tyrannen stellte, freilich nicht selten mit dem Hintergedanken, die ihnen von diesen anvertraute Macht gelegentlich gegen sie selber zu wenden. Es verkaufte sich an den Meistbietenden, mußte aber eben deshalb in gegenseitiger Rivalität immer mehr auf die Entwicklung der Waffen und Kriegskunst bedacht sein. Es bildeten sich so unter Braccio de Montane und unter Sforza Attendolo die beiden berühmten, sich feindlich gegenüberstehenden Schulen der Braccisten und Sforzisten aus.

Zu dieser Geißel gesellte sich aber noch eine andere, fast furchtbarere, die Pest, welche im Herbst 1347 durch genuesische Schiffe nach Italien eingeschleppt worden war. Es war als ob alle Dämonen der Hölle sich auf das unglückselige Land gestürzt hätten. Die Bande der Natur, der Sitte, der Scham schienen zerrissen, die Gewissen erstorben. Die Moral wurde verhöhnt und mit Füßen getreten. An ihre Stelle trat jene furchtbare Lehre, daß der Zweck keine Mittel zu scheuen habe, die später die etwas mildere, aber nicht minder gefährliche, Fassung erhielt, daß der Zweck die Mittel heilige, und lange schon praktisch ausgeübt worden war, ehe sie theoretisch ausgesprochen und von Macchiavelli in seinem „Buche vom Fürsten" in ein System gebracht wurde. Der Mord schritt bald in allen Gestalten einher, im Gewande der verführerischen Schönheit, wie der herzgewinnenden Vertraulichkeit, in dem der Lust, der Liebe und Freundschaft. Nicht selten wurden gewaltsame Hinrichtungen und arglistige Vergiftungen von der ausgelassensten Festfreude eingeleitet. So ward der Condottiere Car-

magnola von der Republik Venedig wie ein Triumphator empfangen und festlich bewirthet, um am Schlusse des Mahles dem peinlichen Gericht überliefert und nach kurzem Processe hingerichtet zu werden. In der Kunst, mit Lächeln zu morden, übertrafen aber später die Borgia alle ihre vielen Vorgänger. Arglist und Verstellung wurden damals fast mehr, als offene Gewalt noch gefürchtet.

In dieser Zeit, wo in den höheren Lebenskreisen bald keiner dem anderen mehr traute, wo jeder jeden, der ihm in den Weg trat, aus diesem zu räumen ein Recht zu haben glaubte, wo selbst der bloße Verdacht dazu hinreichte, konnte natürlich am wenigsten Verlaß auf die Treue der Condottieri sein. Sie waren eine zweischneidige, sich nur zu oft gegen sie selbst kehrende Waffe in den Händen der Fürsten, die sich ihrer zur Verfolgung ihrer ehrgeizigen Zwecke bedienten. Nicht immer begnügten sie sich aber damit, auf die feindliche Seite zu treten, sie maßten sich auch selbst den Besitz ihrer Herren an, sich ihrer und ihres Anhangs kaltblütig entledigend. Nicht immer wurde aber auch ihre Treulosigkeit auf so gelinde Weise bestraft, wie die des berühmten Sforza Attendolo, den der betrogene Papst Gregor XII. zwar mit dem Fuße am Galgen hangend im Bilde ausstellen ließ, einen Zettel in seiner Linken haltend mit den Worten: „Ich bin Sforza, Bauer von Cotognola, ein Verräther, der zwölfmal wider seine Ehre der Kirche die Treue brach", denselben aber dann doch wieder zu Gnaden in seine Dienste nahm. Wir lernten dagegen das Verfahren Venedigs gegen seinen von ihm vielleicht nur beargwohnten Condottiere schon kennen. So ließ auch König Ferrante trotz aller gegebenen Bürgschaften den Giacomo Piccinino, dem er nichts Gutes zutraute, bei einem Besuche ermorden, und Papst Eugen auf bloßen Verdacht hin seinen Cardinallegaten Vitteleschi, welcher zugleich die Rolle eines furchtbaren Bandenführers gespielt hatte, arglistig gefangen nehmen und in der Engelsburg vergiften, die so viele derartige Opfer in ihren Mauern erbleichen sah. Den weitaus gewaltigsten Vorgang dieser Art bildet aber die Rache, welche von Cäsar Borgia an seinen von ihm abgefallenen Condottieri geübt wurde. Nachdem er sie wieder auf seine Seite gelockt und sich ihrer zu seinen Zwecken bedient hatte, lud er sie alle zu einer Unterredung nach Sinigaglia ein,

doch nur um sie dort sämmtlich festnehmen und, wie man sagt, Rücken an Rücken gebunden, erwürgen zu lassen.

So gewissenlos und selbstsüchtig diese Zeiten aber auch waren, so wenig sie, wo es die Leidenschaften, die Lüste zu befriedigen galt, vor irgend einer Gewaltthat, einem Verbrechen zurückschreckten, so war man in ihnen doch nur selten ganz grund- oder zwecklos grausam. Erscheinungen, wie die des Königs Ferrante, welcher, wie Ludwig XI., die Gegner, deren er habhaft wurde, in sicheren Kerkern oder auch todt einbalsamirt in der Tracht, die sie während ihres Lebens zu tragen pflegten, in seiner Nähe hielt, um sich so oft wie möglich an ihrem Anblick zu weiden [1]), oder wie die des Gian Maria Visconti, der anfangs bei seinen Jagden sich an den Qualen der Thiere ergötzte, diese aber später durch Menschen, die ihm seine Gerichtshöfe dazu einliefern mußten, ersetzen ließ, waren selbst damals nur Ausnahmen. Doch konnte es in einer Zeit, in welcher die Tyrannei sich bald nicht anders mehr vor Feindseligkeit und Verrath schützen zu können glaubte, als durch immer gesteigerte und ausgesuchtere Grausamkeit, so daß man selbst bis zu der zum Gesetz erhobenen Bestimmung verschritt, den Hochverrath mit einer Todesstrafe zu ahnden, deren Qualen bis zu einer vierzehntägigen Dauer auszudehnen seien, nicht Wunder nehmen, daß das Gefühl des Mitleids immer mehr abstumpfte und Grausamkeit einer ihrer Grundzüge wurde, was auch in der übrigen Criminaljustiz sich genugsam erkennen läßt.

Immer aber stellt sich in diesen Verhältnissen, zu welchen die Verweltlichung der Kirche und die sittliche Entartung des Papstthums und der Geistlichkeit nicht am wenigsten beitrugen und welche den Glauben und die Religion ganz zu vernichten drohten, nur die eine Seite der Zustände des damaligen Lebens dar. Neben der entfesselten Egoität mit all ihren schrecklichen auf Befriedigung der Lüste, auf Sinnengenuß, auf Besitz und Macht dringenden Leidenschaften, treten aus ihr auch die Bilder hingebendster Liebe und Freundschaft, des reinsten Familienlebens, der höchsten bürgerlichen Tüch-

---

[1]) Jacob Burckhardt. Die Cultur der Renaissance. 2. Aufl. Leipz. 1869. S. 29, nach Paul. Jovius, Histor. I. p. 14 und Diario ferrarese bei Murat. XXIV. Col. 294.

tigkeit, des anspruchslosesten Opfermuthes und der Entsagung, besonders im Bürgerthume, hervor. Neben den Schrecken wilder Zerstörung und schamloser Verwilderung der Sitten entfaltet sich zugleich eine überraschende Cultur des Geschmacks und des Geistes, eine wunderbare Blüthe der Kunst; neben dem Himmel und Hölle spottenden Unglauben eine Tiefe und eine Innigkeit der religiösen Empfindung und Ueberzeugung, wie man sie bisher kaum gekannt hatte. Nicht selten sah man einzelne dieser Gegensätze sogar in einer und derselben Individualität vereint, Laster und Verbrechen nicht nur im Schmucke der Schönheit und Anmuth, sondern auch häufig mit der feinsten Bildung des Geistes, mit dem ausgewähltesten Kunstgeschmack, mit der musterhaftesten Weltsitte verbunden. Auch überraschen selbst noch die furchtbarsten Frevler zuweilen durch einzelne Züge der Großmuth, Aufopferung und Seelengröße. Dieselben Tyrannen, welche, um ihre Zwecke zu erreichen, den Wohlstand ganzer Landstriche und Städte zu Grunde richteten, waren zugleich die sorgsamsten Förderer desselben in ihrem eigenen Besitz, Schützer der Künste und Pfleger der Wissenschaft. Theilweise freilich nur aus dem egoistischen Grunde, das Erträgniß der Steuern zu mehren oder den Glanz und das Ansehen ihrer Häuser dadurch zu erhöhen.

Zur selben Zeit, da Rom in immer größeren Verfall gerieth, so daß Urban V. bei seiner Rückkehr daselbst Basiliken und Klöster verrottet und fast ohne Geistliche und Mönche, die Straßen und Plätze entstellt von Schutt und von Sümpfen, von niedergebrannten Häusern und zersplitterten Thürmen fand, und Verwüstungen jeder Art die „abschreckende Chronik aller Kriege darbot, welche die Stadt im 14. Jahrhundert erlitten hatte", ein Zustand, der sich bis tief in's nächste Jahrhundert erhielt, in welchem Gregorovius [1]) die Stadt als „ein von Thürmen überragtes Labyrinth schmutziger Gassen" charakterisirt, „in denen das Volk in Rachsucht, Armuth und Trägheit seine freudelosen Tage verbrachte", und Eugen IV. täglich „dem schreckhaften Anblick von Köpfen und Gliedern von geviertheilten Menschen, welche an den Thoren festgenagelt oder auf Lanzen ausgestellt waren" begegnete — zu dieser selben Zeit

[1]) Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 6. Th. 1870. S. 428.

entfalteten nicht nur die den Kämpfen, welche Italien damals zerrissen, entrückten Venedig und Genua, sondern auch Mailand, Bologna und Florenz einen bis in unsere Tage hereinleuchtenden Glanz. Es ist dies, wie der Verfall Bologna's zur Zeit Petrarca's beweist, nicht der einzige Gegensatz dieser Art, aber einer der bedeutendsten und ergreifendsten. Andere zeigen sich auf allen übrigen Gebieten des damaligen Lebens. Dieselbe Zeit, welche die Condottieren, die Zerstörer der Reste einer alten Kunst hervorbrachte, rief auch die Schöpfer einer neuen Kunst und eine Fülle neuer Werke derselben in's Dasein, sie, die einen Fra Morialis und eine Reihe ruchloser Päpste erzeugte, brachte auch eine wahrhafte Heilige, wie Catarina von Siena, hervor. Nicht nur blutige Tyrannen und Giftmischer, auch die Zierden, der Stolz, die edelsten Wohlthäter der Menschheit: ein Giotto, ein Dante, ein Cosimo de' Medici und so viel andere treten aus ihr, noch heute zur Bewunderung und zur Dankbarkeit verpflichtend, hervor.

In diesen Zeiten wurde eben nicht nur die Egoität mit ihren verderblichen Leidenschaften entfesselt, sondern die Individualität des Menschen überhaupt mit allen ihren Anlagen, Trieben und Kräften, im Guten wie im Bösen, zur Freiheit entbunden und auf's höchste entwickelt. Wenn hierdurch die Menschheit auch von dem Banne befreit wurde, in welchem bisher die Kirche durch die mittelalterlichen Anschauungen, Vorstellungen und Satzungen die Phantasie, die Gewissen und die Gemüther gefangen hielt, so erhielt sie doch darum nicht ausschließlich die Richtung auf irdischen Lebensgenuß, sondern zuweilen auch auf eine tiefere Versenkung in sich selbst. Nicht nur die Individualität, auch die Subjectivität wurde damals in Vielen mächtig erregt und entwickelt, bis zu einer Vertiefung, die man bisher nicht geahnt hatte.

Diese Widersprüche und Gegensätze hatten aber ihren Grund in noch zwei anderen Entwicklungsformen der damaligen Zeit, in dem Aufblühen des Handels und in dem einer neuen Wissenschaft, die, wie verschieden auch sonst ihre Wirkungen auf das Leben waren, doch darin zusammentrafen, daß sie den Geist des Mittelalters durch die Entwicklung der Individualität brachen und

eine ganz neue Lebensanschauung, eine ganz neue Bildung vorbereiten und fördern halfen. Schon früh hatten, wie wir gefunden, die Seestädte Unteritaliens, sowie Venedig, durch ihren Handel und den dadurch erworbenen Wohlstand eine gewisse Blüthe getrieben. Dies mußte natürlich zur Nacheiferung reizen. Genua und Pisa hoben sich neben dem letzteren empor und entwickelten sich um so rascher, als jene südlichen Städte fast um dieselbe Zeit von ihrem Ansehen verloren. Besonders gewann Venedig hierdurch. Schon vor Beginn der Kreuzzüge hatte dasselbe einen bedeutenden Einfluß in Konstantinopel und hierdurch im ganzen Orient erlangt. Durch sie erreichte jedoch erst das Uebergewicht seines Handels und Reichthums die volle Höhe. Es liegt aber in der Natur des ersteren, daß er nicht nur Bedürfnisse zu befriedigen, sondern deren auch selbst wieder hervorzurufen sucht. Dies wurde durch den herbeiströmenden Reichthum gefördert, welcher zu erweitertem Lebensgenuß, zu Machtentfaltung und stolzer Prachtliebe aufforderte. Schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts erregten die Marcuskirche Venedigs (976 begonnen) und der Dom in Pisa (1063 gegründet) das Staunen und die Bewunderung der Welt. Auch ist nicht zu bezweifeln, daß zu dieser Zeit schon der Häuserbau, besonders was die öffentlichen Gebäude betrifft, einen stattlicheren, glänzenderen Charakter gewann. Die uns erhalten gebliebenen Denkmale dieser Art stammen aber doch erst aus einer etwas späteren Zeit. Es gibt in Venedig nur einige wenige dem 12. Jahrhundert zugeschriebene Paläste. Erst im 13. Jahrhundert, doch nun um so reicher, scheint sich neben der kirchlichen, und mit ihr wetteifernd, auch eine weltliche Baukunst ausgebildet zu haben. Doch tritt bereits aus jenen mächtigen Domen mehr noch der Stolz der städtischen Gemeinwesen, als der christliche Sinn ihrer Erbauer hervor. Daher auch die reichen italienischen Städte hierin einander zu überbieten suchten, was sich besonders in den berühmten Thurmbauten des 12. Jahrhunderts erkennen läßt. Jedenfalls entwickelte sich aber schon damals der Sinn für den Schmuck der Person und der Wohnung, da der Handel, besonders derjenige Venedigs, ganz neue Bildungselemente zuführte. Dies alles mußte aber nicht nur der Entwicklung von Industrie und Gewerben förderlich sein, sondern diesen auch immer mehr eine

künstlerische Richtung geben. Die Baukunst, sowie die Kunst überhaupt, war bisher vor Allem eine kirchliche Kunst und die Kirche und Religion, wie schon gesagt, dasjenige Gebiet gewesen, auf welchem bis dahin einzig eine Gemeinsamkeit der Interessen aller Völker Italiens möglich war. Die Zeitstyle konnten sich eben darum über ganz Italien ausbreiten, wenn sie auch in verschiedenen Theilen desselben, wegen der Verschiedenheit der sich daselbst geltend machenden Einflüsse, wieder einen verschiedenen Charakter und eine verschiedene Ausbildung gewannen. Jetzt, bei der hervortretenden weltlichen Richtung der Kunst und bei dem Localpatriotismus, welcher dieselbe beherrschte, mußte diese Verschiedenheit aber stärker hervortreten. Insbesondere die großen Städte wollten sich hierin nicht nur durch Pracht, Kostbarkeit und Größe, sondern auch durch Eigenthümlichkeit, und zwar durch eine Eigenthümlichkeit übertreffen, welche dem geistigen Charakter des Gemeinwesens, der individuellen Natur seiner Mitglieder entsprach. Dies würde vielleicht noch entschiedener in die Erscheinung getreten sein, wenn zwischen den Künstlern einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Richtung und Schule, trotz der wechselseitigen Rivalität, nicht ein innerer Zusammenhang bestände. Immerhin aber ist der verschiedene Charakter, wie er sich in den Bauwerken der einzelnen Länder und Städte Italiens ausspricht, bemerkenswerth. Er steigert sich in einzelnen Fällen bis zu einem bestimmten Gegensatze, wie besonders ein Vergleich der Bauwerke von Pisa oder Florenz mit denen Venedigs erkennen läßt, wo er allerdings mit auf örtlichen Bedingungen beruht.

Die großen Seestädte gingen den Binnenstädten hierin voran. Sie mußten diese aber um so rascher zur Nacheiferung auffordern, als sie derselben zum Theil als Vermittler des Absatzes ihrer Handelsartikel, wie diese wieder ihrer als Vermittler des Absatzes ihrer Erzeugnisse bedurften; daher ein immer regerer Handelsverkehr zwischen ihnen sich entwickeln mußte, welcher den nach Italien strömenden Reichthum auch mit auf sie übertrug. So blühten bald viele der Städte Oberitaliens, besonders Mailand und Brescia empor. Schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird die Einwohnerzahl Mailands auf zweihunderttausend angegeben. 13000 Häuser, 1355 Kirchen, 150 Hospitäler, 3000

Mühlen, 400 Fleischer- und ebensoviel Bäckerbuden soll es damals besessen haben. Später erlangte vor Allem Florenz eine ganz ungeahnte Bedeutung und Blüthe. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts an entwickelten sich hier Handel und Reichthum in überraschender Weise. In den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts kauften florentinische Agenten alle Wolle in London für mehrere Jahre auf und 1338 besaß die Wollenzunft der Stadt über 200 Werkstätten. Gleichwohl mußte, den Bedarf zu decken, noch eine Menge fremdes Tuch von ihren Kaufleuten bezogen werden. Von kaum minderer Bedeutung war die Seidenfabrikation. 1225 hatte die Zahl ihrer Meister bereits 350 erreicht. Etwas später waren auch noch die Geldgeschäfte Europa's vornehmlich in florentinischen Händen, da sie Banken in allen Hauptstädten Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands besaßen; und bis tief nach Mittelasien hinein unterhielten sie Comptoire und Niederlagen [1]). Am Ende des 13. Jahrhunderts verlangte auch hier das damit erworbene Machtgefühl nach einem äußeren Ausdrucke. Es entstanden neben den Kirchen Sta. Maria Novella, der Domkirche, Sta. Croce und Sto. Spirito: der Palast des Podesta, die Halle von Or San Michele, der Palast der Signoria, das Hospital von Sta. Maria nuova und der Campanile.

Die Richtung auf das Weltliche, welche der immer mehr um sich greifende Handel, der durch ihn in's Leben gerufene Gewerbfleiß und der durch beide erworbene Reichthum einem großen Theil der Nation allmählich gab, sollte sich aber nicht nur auf die Kunst, sondern auch auf die Wissenschaft mit übertragen. Nichts war zur Ordnung und zur Sicherung des merkantilen Verkehres nöthiger, als eine möglichst klare Einsicht in das Wesen des Rechts und eine möglichst sichere Feststellung der Verhältnisse desselben. Nichts erschien für die Dauer des Besitzes und der Zustände nothwendiger, als eine zweckmäßige Verfassung des Staats, daher auch das Studium der verschiedenen überlieferten Formen derselben, sowie der Verhältnisse, auf welche sie anzuwenden waren. Beides mußte zur Entwicklung einer Rechts- und Staats-

[1]) Alfred von Reumont, Lorenzo de' Medici. Leipzig 1874. 2 Bde. 1. Bd. S. 82 u. f.

wissenschaft führen. Lange ehe sich diese letztere aber auszubilden begann, war eine Staatskunst entstanden, die meist mit völliger Rücksichtslosigkeit, zuweilen aber auch mit Wohlwollen ausgeübt wurde. Friedrich II. wird gewöhnlich als der erste Fürst in Italien bezeichnet, welcher das Princip der Centralisation, der auch die Verfassung Venedigs zustrebte, zuerst in monarchisch absolutistischem Sinne mit Bewußtsein, Berechnung und ganz objectiver Beurtheilung der Verhältnisse zur Ausführung brachte, — wie Burckhardt sagt [1]: „der erste moderne Mensch auf dem Throne". Alles war bei ihm auf den Ertrag, auf die Steuerkraft seines Besitzes berechnet. Er führte dieses Princip mit völliger Consequenz und Rücksichtslosigkeit, doch ohne Grausamkeit durch. Das letztere geschah schon zu seiner Zeit von dem Tyrannen Ezzelino, der Verona, Vicenza, Padua, Feltre, Belluno unter dem Namen eines Feldhauptmanns in einer Weise beherrschte, die ganz Italien in Schrecken versetzte, eben deshalb aber auch als Vorbild für jeden Tyrannen bewundert wurde, von denen nur Gian Galeazzo Visconti und Francesco Sforza als diejenigen hervorgehoben werden mögen, die ihr Land in einem ähnlichen Geiste regierten, während es von Can Grande in einem wohlwollenderen Sinne und später von Lorenzo de' Medici in einer solchen Weise geschah, welche sogar den Schein einer demokratisch-republikanischen Verfassung zu wahren suchte. Machiavelli hat aber Cäsar Borgia wegen der genialen, vor keinem Verbrechen zurückscheuenden Consequenz, mit welcher er jenes Princip und seine auf die Bildung eines größeren Staatswesens gerichteten Absichten zur Ausführung brachte, vor allen anderen bewundert und den geistesverwandten Castruccio Castracani als Muster eines Patrioten gepriesen. Der Grundzug dieser ganzen Staatskunst, die eine mildere wohlwollendere Natur, wie die Lorenzo's de' Medici mit der Moral zu versöhnen suchte, war aber grade, die Politik völlig von der Moral zu trennen, ein Gedanke, der später von Machiavelli in ein wissenschaftliches System gebracht worden ist. Einige faßten dies so auf, daß die Moral doch soweit zu berücksichtigen sei, als es der Vortheil und das Staatsinteresse erlaube; andere so, daß

---

[1]) A. a. O. S. 3.

die Moral nur so weit mit Füßen zu treten sei, als es der Vortheil erheische; einige endlich auch so, daß nur der wahrhaft politisch handle, welcher sich über jede Moral kaltblütig hinwegsetzt und ihrer spottet.

Die Städte waren bei der Ausbildung ihrer Verfassungen ursprünglich fast alle von demokratisch-republikanischem Geiste geleitet worden, doch unterlagen sie, die einen früher, die anderen später, unter dem Einflusse dieser neuen Staatskunst, hier einer aristokratischen Oligarchie, dort der Tyrannis.

Welche Förderung die Entwicklung der Rechtswissenschaft durch den Handel erfuhr, wird sich am besten daraus erkennen lassen, daß das Studium des Rechts in Oberitalien früher als in den übrigen Theilen des Landes in größerem Umfange betrieben wurde. Das römische Recht hatte in Italien noch immer eine gewisse Geltung behauptet. Noch immer kannte man die Gesetzsammlung Justinians. Die von den Lombarden dem Einzelnen zugestandene Freiheit, sich das Recht selbst zu wählen, unter welchem er stehen wolle, hatte aber zu einer mehr oder minder abweichenden Feststellung der Rechtsverhältnisse in den verschiedenen Städten und Staaten geführt. Als man im 12. Jahrhundert eine vollständige Handschrift des corpus juris auffand, und Irnerius und dessen Schüler dasselbe an der 1119 gegründeten Universität Bologna erklärten, erhielt aber das Studium des römischen Rechts einen ganz neuen Aufschwung. Es zog in diesem Jahrhundert oft jährlich an 10,000 Schüler aus allen Ländern Europa's nur an diese einzige Hochschule. Alle Handelsstädte waren von Rechtsverständigen erfüllt, so daß es damals in Mailand 200 Rechtsgelehrte, 4000 Stadtnotare, 600 kaiserliche Notare neben nur 80 Lehrern an höheren Schulen gegeben haben soll [1]. In Florenz bildeten die Richter und Notare eine der sieben Zünfte. Friedrich II. gründete wegen seines Streites mit der guelfischen Universität zu Bologna, welche die Rechte des Papstes vertheidigte, eine ghibellinische Universität zu Neapel, in welcher weltliches Recht auf Grund eines eigenen Gesetzbuches gelehrt wurde, welches die Rechte des Herrschers und Volkes gegen die Kirche sicher zu stellen suchte.

---

[1]) F. C. Schlosser, Weltgeschichte. Frankf. a/M. 1847. 8. Bd. S. 235.

Auch in Pisa, Parma, Vicenza, Modena, Padua entstanden Universitäten, in denen geistliches und weltliches Recht, sowie Medicin und die schönen Wissenschaften gelehrt wurden. Schon hieraus ergibt sich, daß die Verschiedenheit der Interessen sehr bald zu einer großen Verschiedenheit der Rechtsauffassung drängte. Das römische Recht, welches so geeignet schien, einen Boden für die geistige Einigung der Nation zu schaffen, wurde durch die Verschiedenheit der Gesetze und ihrer Auslegungen grade ein neues Feld der Entzweiung, auf welchem die Zerrissenheit der Nation sich in sichtbarster Weise darstellte. Der Versuch einer Einigung wurde, doch zuletzt nur vergeblich, von demselben Mönche Johann von Vicenza gemacht, welcher sich kurze Zeit später durch seine Ketzerverfolgungen gegen die Cathari und Patarini in so trauriger Weise berühmt machte, die, wie sie vielleicht Ueberbleibsel der Albingenser waren, welche zuerst die Inquisitionsgerichte gegen sich in's Leben gerufen hatten, jetzt ebenfalls unter diesen wieder leiden sollten. Dieser Johann von Vicenza scheint auch hierbei von einem Einheitsgedanken, von dem der Einheit der Kirche geleitet worden zu sein, wie er sich ja den Namen des Friedensstifters und seinen Hinrichtungen den Schein einer socialen Weihe gab.

Doch auch auf die Entwicklung der Naturwissenschaften war der Handel nicht ganz ohne Einfluß geblieben, doch sollte hierzu die Anregung vom Süden Italiens ausgehen. Obschon hier der Welthandel den einst blühenden Seestädten fast völlig entrissen worden war, so sollten doch Italien von hier aus neue Bildungselemente durch andere Einflüsse zugeführt werden. Dies geschah durch die Araber und durch die deren Bildung fördernden normännischen, hohenstaufischen und aragonischen Könige. Diese Bildung war, wie wir bereits kennen lernten, eine sehr vielseitige. Philosophie, Mathematik, Astronomie, Heilkunde, Baukunst und Dichtung wurden durch sie auch in diesen Gegenden in's Leben gerufen oder gefördert. Die Universiät Salerno war im 12. Jahrhundert ebenso berühmt für das Studium der Mathematik, Astronomie und Naturwissenschaften, wie Bologna für das der Rechtswissenschaft. Besonders die Heilkunde mußte sich in einer Zeit sehr entwickeln, in welcher durch den herbeiströmenden Reichthum das seither so ver-

achtete diesseitige Leben einen erhöhten Werth empfing. Insofern hat ohne Zweifel der aufblühende Handel einen großen, wenn auch nur indirecten Einfluß auf ihre Entwicklung mit ausgeübt, daher auch das Studium derselben bald auf die norditalischen Universitäten übertragen wurde. Dagegen suchte man die Astronomie und die übrigen Naturwissenschaften für das Interesse des Handels unmittelbar nutzbar zu machen und dessen Entwicklung hierdurch zu fördern. Die Fortschritte der Astronomie hatten unter Anderem zu dem richtigeren Begriff von der Gestalt der Erde geführt, welcher für den Handel von der weittragendsten Bedeutung werden sollte, da er zum Aufsuchen neuer Handelswege und zur Entdeckung neuer Handelsquellen die Anregung gab und wirklich auch dazu hingeführt hat. Das letztere wurde aber erst durch die hierauf gerichtete und epochemachende Erfindung des Kompasses möglich. Sie ist lange dem Flavio Gioja, einem aus der Umgegend von Amalfi stammenden Seefahrer zugeschrieben worden, welcher zu Anfang des 14. Jahrhunderts lebte. Wenn diese Annahme auch irrthümlich ist, so ist doch kaum zu bezweifeln, daß die Verbesserung und Anwendung dieses von den Arabern aus Asien eingeführten Instruments von diesen Gegenden ausging. Auch war es jedenfalls ein Italiener, der Genuese Colombo, welchem Europa die Entdeckung der neuen Welt verdankt, worauf die mathematisch-astronomischen Arbeiten des Florentiners Paolo del Pozzo Toscanelli nicht ohne Einfluß gewesen sind.

So wichtig hiernach die Anregungen waren, welche die Entwicklung der Künste und Wissenschaften durch den Handel erfuhr, so wenig förderlich sollte er dagegen anfangs der Dichtung werden. Nächst der durch die Abwesenheit der Kaiser und durch die den Städten gewährten Freiheiten begünstigten Lockerung der staatlichen Einheit, welche es in Italien zu einer energischen Durchführung des Lehnswesens nicht hatte kommen lassen, war es besonders der sich so früh und weithin durch dieses Land verbreitende mercantile Geist, der hier die Ausbildung eines eigentlichen Ritterthums, daher auch einer eigenen ritterlichen Dichtung gehindert hat, die doch in den übrigen Ländern die erste Form einer nationalen Dichtung war. Es war dieser mercantile Geist, welcher, wie er vor Allem die finanzielle Seite der Staatswirthschaft in's Auge fassen ließ, dem Geistesleben der Italiener überhaupt seine bestimmte,

dem Praktischen zugewendete Richtung gab, und selbst in ihrer späteren Dichtung noch der Ausbildung des Verstandeselementes förderlicher war, als der des Empfindungselementes. Auch daß in ihrer Malerei das kühlere plastische Moment der Zeichnung im Allgemeinen über das wärmere Stimmungsmoment des Empfindungsausdruckes obsiegte, dürfte mit auf dieser Bevorzugung der Cultur des Verstands beruhen.

Der mercantile Geist war überhaupt der Entwicklung der Sonderinteressen, und darum der der Individualität wieder günstiger als der Entwicklung des nationalen Geistes und der Einheit der Nation. Gleichwohl hat auch er, wennschon nur indirect, sowohl diese beiden letzteren, als die Entwicklung der nationalen Dichtung gefördert. Dies hängt mit der Entwicklung der nationalen Sprache zusammen, auf die ich im nächsten Capitel erst näher eingehen kann, mich hier auf nur wenige, der Vollständigkeit wegen nöthige Gedanken beschränkend.

Der Handel bediente sich nämlich im Gegensatze zu dem übrigen geschäftlichen Verkehr und zu dem übrigen Schriftwesen der Zeit, die an der lateinischen Sprache festhielten, der Vulgärsprache und trug wohl am meisten zur Ausbildung derselben, zu einer Schriftsprache, sowie hierdurch zu ihrer Feststellung und zur allmählichen Abschleifung der verschiedenen dialektischen Unterschiede in letzterer bei. Diese Schriftsprache stand daher bald den Dialekten in einer ähnlichen Weise, wie diesen noch heute das Italienische gegenüber. Es kann bei der Bedeutung, welche Florenz als Mittelpunkt des ganzen europäischen Geldhandels, welcher bei seinem Verkehr vorzugsweise auf die Schriftsprache angewiesen war, nicht Wunder nehmen, daß diesen letzteren grade der toscanische Dialekt zu Grunde gelegt wurde, zumal er durch volksmäßige Dichter früher als jeder andere eine Ausbildung empfing. Denn wenn auch die Schriftsprache, deren sich der Handel bediente, welche wahrscheinlich von den florentinischen Kaufleuten weiter ausgebildet wurde[1]), den Grund zu derjenigen Schriftsprache legte, die Dante später als das volgare illustre, cortigiano, aulico oder auch cardinale bezeichnet, so hat sie doch diese ihre spätere Form und Gestalt

---

[1]) Siehe A. v. Reumont, (a. a. O.) Bd. I. S. 595.

nur erst unter den Händen der Dichter und Schriftsteller gewonnen.

Wenn nun die Sprache der Boden war, auf welchem der nationale Geist der Italiener zuerst seine Heimath und Einheit fand, und auf welchem sich eine nationale Dichtung entwickeln konnte, so hat auch auf beides der mercantile Geist, wenn schon nur indirect, eingewirkt.

In ganz anderer Weise war dagegen der Einfluß, welchen die Entwicklung einer neuen Philosophie auf die des individuellen Geistes und einer neuen Weltbildung ausübte. Die ersten Anregungen hierzu gingen ebenfalls wieder von den Arabern aus. Indem sie als Vermittler und Erklärer der Forscher und Denker des Alterthums auftraten, legten sie gewissermaßen den Grund zu einer Renaissance der Philosophie und Naturwissenschaft der Alten, und indem sie hierdurch zu eigenem Studium der Werke dieser letzteren anregten, zugleich noch die Keime zur Renaissance des Alterthums und der classischen Bildung überhaupt. Kurz nach Entstehen der christlichen Kirche hatte sich diese der griechischen Philosophie, besonders des Neuplatonismus, zu ihren Zwecken zu bemächtigen gesucht. Auch Aristoteles wurde später von Boëthius in diesem Sinne ergriffen, daher man den Ursprung der Scholastik wohl schon auf ihn und seine Bemühungen um eine Religionswissenschaft zurückgeführt hat. Zur Ausbildung gelangte dieselbe aber erst unter dem Einflusse der Araber, welche die Aristotelische Philosophie in ähnlichem Sinne aufgefaßt und dabei eine ganze spitzfindige Methodik der Auslegung und Erklärung ausgebildet hatten, deren sich die Kirche, besonders seit Avicenna bemächtigte, welcher sowohl durch seine Erklärungen des Aristoteles und des Plato, als durch seine Logik und Metaphysik, zugleich aber auch durch seine Kenntnisse in der Heilkunde, die damals mit der Philosophie noch auf's engste verbunden war, das größte Aufsehen erregte. Es waren zwei Italiener, welche im Dienste der rechtgläubigen Kirche auf seinem Wege die Scholastik zu höchster Entwicklung brachten: der spätere Erzbischof von Canterbury, Lanfranc (geb. zu Pavia 1005, gest. zu Canterbury 1089) und dessen Schüler und Nachfolger Anselm zu Canterbury (geb. 1034 zu Aosta, gest. 1109 zu Canterbury). Die Spitzfindigkeit, mit welcher philosophische und kirchliche Fragen also

entschieden wurden, forderte aber zur Kritik und zum Widerspruch auf, woraus sich unter anderem der Gegensatz und der Streit der Realisten und Nominalisten entwickelte. Der Grundsatz des Nominalismus, daß die Begriffe nicht die reale Substanz der Dinge, sondern nur etwas von der Erscheinung dieser letzteren Abgeleitetes seien, bildet gewissermaßen die Grundlage derjenigen Philosophie, die noch heute die herrschende ist. Er wird gewöhnlich dem Roscellinus aus Compiegne, einem Zeitgenossen und Gegner Anselms von Canterbury oder auch dessen Lehrer, dem Johannes Sophista, zugeschrieben. Doch ist jener Gedanke keineswegs neu, sondern wurde bereits von Zeno ausgesprochen, von dem er wohl auch nur aufgenommen worden ist, da dieser Philosoph jetzt ebenfalls wieder bekannt und studirt wurde. Obwohl Roscellin als Ketzer mit solcher Strenge verfolgt worden ist, daß sich von seinen Schriften nichts erhalten hat, und er dieselben widerrufen mußte, so hat man damit die freiere Richtung der Geister doch nicht zu unterdrücken vermocht. Dies läßt sich sogleich an Peter Abälard (geb. 1079 in der Bretagne, gest. 1142) erkennen, der, obwohl, wenigstens offen, kein Nominalist, den Lehren Anselms von Canterbury doch in anderer Weise entgegenzutreten wagte, indem er die kirchliche Lehre von der Dreieinigkeit bekämpfte und ihr eine rationalistische Auslegung gab. Auch trat er für die Willensfreiheit und die Lehre ein, daß nicht äußerliche Gebräuche, sondern nur innere Reue und Besserung selig zu machen im Stande seien. Abälards Lehren fanden eine um so heftigere Gegnerschaft, als die Kühnheit derselben, sowie seine glänzende Rednergabe und das Interesse, welches seine Liebe zu Heloise erregte, ihm eine außerordentliche Anziehungskraft gaben, was den Neid seiner Collegen erweckt hatte. Selbst der durch seine Mystik berühmte Bernhard von Clairvaux trat wider ihn auf. Obwohl zum Widerrufe gedrängt, wirkte doch seine Lehre noch fort. Arnold von Brescia (gest. 1155), welcher zu seinen Schülern gehört, trat kurze Zeit später in noch einem anderen Sinne wider die Kirche auf. Er bekämpfte die weltliche Macht derselben, verlangte nach einer Reform und nach einer Wiederherstellung der römischen Republik. Es scheint, daß dieser erste Versuch einer Renaissance des römisch-republikanischen Geistes mit dem Studium des damals wieder auflebenden

römischen Rechts in Zusammenhang stand. Obwohl rasch unterdrückt, sollte auch er darum nicht verloren sein.

Diese von den scholastischen Fesseln des Mittelalters sich mehr und mehr befreiende Richtung mußte durch das Aufblühen der Erfahrungswissenschaften und die den Erläuterungen des Avicenna sich entgegenstellende Auffassung und Auslegung, welche Averroës (geb. um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu Cordova, gest. 1217) der Aristotelischen Philosophie gab, sowie durch die Uebersetzung der Werke des Aristoteles noch verstärkt werden, welche Friedrich II. veranlaßte, der in seinem Streit mit den Päpsten die kirchenfeindliche Philosophie natürlich begünstigte. Die Curie, welche der letzteren durch die Verbote der Werke des Aristoteles (im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts) zu begegnen suchte, erkannte jedoch bald, daß, wie insbesondere die Schriften Roger Baco's (geb. 1214 bei Ilchester, gestorben 1294) bewiesen, der schon jetzt auf das Studium der Alten und eine Reform des Unterrichts und der Kirche drang, dieser Geist sich durch bloße Verbote und Verfolgung nicht unterdrücken lasse. Man suchte ihn vielmehr nun auch noch selbst mit der Schärfe geistiger Waffen zu bekämpfen. Dies geschah vor Allem durch Thomas von Aquino, den bedeutendsten, tiefsinnigsten Scholastiker des ganzen Mittelalters und durch die spiritualistische Philosophie der Schule von St. Victor und des Bonaventura, (geb. 1221 zu Bagnarea im Toskanischen, gest. 1316), zu denen die Mystik des heiligen Bernhard und die ascetische Schwärmerei des Franz von Assisi (geb. 1182, gest. 1226) den Grund gelegt hatten.

Thomas, aus dem gräflichen Geschlechte von Aquino[1]) (geb. 1224 in Schloß Roccasicca im Neapolitanischen, gest. 1274), war gegen den Willen seiner Eltern in den Orden der Dominikaner getreten. Ein Schüler des durch sein Wissen und seine Kenntnisse in den Naturwissenschaften berühmten Albertus Magnus in Köln, dessen Stärke zwar in diesen letzteren lag, der aber zugleich für einen der

[1]) Denn nicht, wie es nach der bei der Correctur, der chronologischen Folge wegen, bewirkten Umstellung der Namen erscheinen könnte, auf ihn, sondern auf Albertus Magnus soll sich das, S. 66 dieses Werkes, im Nachsatz Gesagte beziehen.

gründlichsten Kenner des Aristoteles und seiner arabischen Uebersetzer und Ausleger galt, war er demselben in den Künsten der scholastischen Philosophie doch noch weit überlegen. Er ließ sich zu besserer Kenntniß des Aristoteles, da er ihn nicht in der Ursprache lesen konnte, denselben Wort für Wort von dem Dominikaner Wilhelm von Moerbeke übersetzen und benutzte dann dessen Philosophie, in die er nach dem Urtheile von Fachmännern tiefer als irgend ein anderer Gelehrter seiner Zeit eingedrungen war, um die Lehren und Anmaßungen der Kirche wissenschaftlich zu vertheidigen und zu begründen. Die tiefsinnige Symbolik, deren er sich dabei bediente, ist für die italische Kunst seiner und der nächstfolgenden Zeit von größter Bedeutung gewesen. Erst neuerdings hat Hermann Hettner [1]) darauf hingewiesen, wie sehr sie selbst auf einzelne Künstler der Renaissànce noch eingewirkt hat. Dante schöpfte mit anderen der Allegorie huldigenden Dichtern aus dieser Quelle, zugleich aber auch aus dem heiligen Bonaventura, welcher dem Christenthum eine philosophisch-poetische Form gab, die christliche Liebe mystisch erklärte und hierdurch, wie schon sein Vorgänger Franz von Assisi, für die Entwicklung des individuellen Geistes von großer Wichtigkeit war, insofern er die Subjectivität desselben auf's tiefste erregt und entwickelt hat. Kaum minder, als Thomas von Aquino, war es Franz von Assisi und seinen Nachfolgern aber um die Herstellung der Kirche zu thun, nur daß sie etwas ganz anderes darunter verstanden. Die Lehre des heiligen Franz von der geistlichen Armuth stand in zu entschiedenem Widerspruch mit der Verweltlichung und der weltlichen Macht des Papstthums, als daß ihre Anhänger, die Minoriten, nicht mit diesem und den sie vertheidigenden Dominikanern in Streit hätten gerathen müssen. Schon in dem Kampfe Friedrichs II. mit Innocenz IV. hatten sich jene auf die Seite des ersteren gestellt. Jetzt wurde die zwischen beiden Orden bestehende Spannung aber noch durch die Lehre Thomas d'Aquino's von der unbefleckten Empfängniß Mariä, von der weltlichen Macht des Papstes und der Infallibilität dieses letzteren verschärft. Er stellte canonisch fest, daß die weltliche Gewalt als eine durchaus materielle Kraft erst

[1]) Italienische Studien. Braunschweig 1880.

durch die geistlichei ratonell werden könne, und der Papst, als Stellvertreter Gottes, durch Christus alle weltliche Jurisdiction übertragen erhalten habe, alle weltliche Macht daher nur ein Ausfluß oder Lehn dieser geistigen sei. Die Lehre von der Empfängniß gab den ersten Anlaß zu dem Streit, der zwischen ihm und dem dagegen auftretenden Franziskaner Franz Scotus und zwischen den Anhängern beider, den Thomisten und Scotisten, ausbrach, sich nun aber rasch auch auf alle anderen Differenzpunkte der beiden Lehren ausdehnen sollte. Dies hatte die Einmischung der Juristen zur Folge, besonders seit der berühmte Rechtslehrer Marsilius von Padua nicht nur die weltliche, sondern auch die geistliche Autorität des Papstes in Abrede zu stellen gewagt, da nach ihm weder Christus einen Stellvertreter eingesetzt, noch Petrus von ihm eine größere Gewalt als die übrigen Apostel übertragen erhalten habe, letzterer auch nicht der Stifter des römischen Bisthums gewesen sein könne, weil es ja nicht einmal zu erweisen sei, daß er jemals in Rom war. Marsilius untersuchte ferner die Rechtskraft des Papstes und der Priester, deren Hinfälligkeit er aus den Evangelien nachwies; daher sie dieselbe auch nur erst von der weltlichen Macht empfangen haben könnten, die er demnach über die geistliche stellte. Ebenso wurde von ihm die Hinfälligkeit der Constantinschen Schenkung dargethan, und die behauptete Rechtmäßigkeit der Uebertragung des Reiches durch den Papst von den Griechen auf die Franken gebührend zurückgewiesen. Sätze, welche durch Wilhelm von Ockam, den Erneuerer des Nominalismus, und durch Dante's Schrift De Monarchia noch unterstützt wurden.

Das Bedürfniß einer kirchlichen Reform trat jetzt in so mannichfaltiger Weise hervor, daß Gregorovius sagen konnte: die späteren reformatorischen Lehren von Wikleff, Huß und Luther seien bereits in den ersten zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts mit rücksichtsloser Kühnheit aufgestellt worden.

Zu dieser Zeit verband sich der Reformationsgedanke in Italien zugleich mit den Gefühlen des Patriotismus, welche in vielen edlen Gemüthern angesichts der Zersplitterung des nationalen Lebens und des Elends und der Verwüstung des Landes geweckt worden waren. Die Form, in der es geschah, war zwar eine verschiedene, doch knüpfte eine jede an die frühere Herrlichkeit des römischen Namens

an, was seine Erklärung genügend in dem sich immer mehr ausbreitenden Studium des römisch-griechischen Alterthums findet. Dante, von dem römischen Kaiserthum ausgehend, erwartete zwar das Heil seines Vaterlandes nur von der nationalen Einigung dieses letzteren, die er aber lediglich durch die Erneuerung des ersteren gewährleistet fand; während Cola Rienzi beides einzig in der Wiederherstellung der römischen Republik sah; ein Gedanke, der auch jenem Arnold von Brescia schon vorgeschwebt hatte, und in dem er sich jetzt mit dem gefeiertsten Manne Italiens, mit Petrarca begegnete.

Wogegen das wunderbare Mädchen von Siena, die heilige Catarina, ganz vom schwärmerischen Geiste der Lehren Bonaventura's beseelt, in der Rückkehr des Papstes aus Avignon, in der Wiederherstellung der Kirche, das einzige Mittel der Besserung sah; ein Glaube, der sich sehr bald eines großen Theiles der Völker Italiens, der sich vor Allem der Römer bemächtigte, obschon sie nur eben der republikanischen Freiheit Cola Rienzi's zugejauchzt hatten, und welchem selber Petrarca seine Zustimmung gab, der trotz der vernichtenden Satiren, die er einst gegen den päpstlichen Hof in Avignon geschrieben hatte, doch 1365 einen langen, einer gelehrten Abhandlung ähnlichen Brief an Urban V. richtete, um ihn in dem Beschlusse der Rückkehr nach Rom zu bestärken. Auch ließ er demselben im nächsten Jahre einen anderen folgen, der seinem Enthusiasmus über die inzwischen stattgefundene Uebersiedelung überschwängliche Worte verlieh. Beweis genug, welche Autorität die Kirche und das Papstthum noch immer genossen, trotz der Laster und Verbrechen, durch welche sich beide entwürdigt, mit denen sich beide besudelt hatten.

Dies würde mit Staunen erfüllen müssen, wenn es sich nicht theils daraus erklärte, daß der Mensch sich nur schwer von einer durch Jahrhunderte geheiligten und durch Gewohnheit und Aberglauben gefestigten Ueberlieferung trennt und am liebsten das zu glauben geneigt ist, was er hofft. Auch gab es noch immer, wie verdorben im Allgemeinen der Klerus, wie tief erschüttert der Glaube auch war, Würdenträger der Kirche und Geistliche, welche von ihrem heiligen Amte auf's tiefste durchdrungen waren und es in Achtung zu setzen wußten und Viele, welche, von wahrer Reli-

giosität erfüllt, die Person des Geistlichen von seinem Amte trennten. Noch immer bedurfte es nur des Erscheinens eines bedeutenderen Mannes auf dem geistlichen Stuhl, um dessen Autorität wieder herzustellen. Selbst noch der schreckliche Alexander VI. ertrotzte sich sie noch so weit, daß Spanien bei ihm um die Belehnung der in Amerika entdeckten Länder nachsuchen konnte. In dem vorliegenden Falle trug zu jener optimistischen Auffassung wohl aber noch die längere Entfernung der Päpste von Italien mit bei, die sie in einem milderen Lichte erscheinen lassen mochte, sowie der unsäglich traurige Zustand Roms und die von den Lehren der Dominikaner und Franziskaner ausgehende fanatische Erregung der Zeit. Ja, welche mächtige Wirkungen mußten nicht allein von der einzigen, in so wunderbarer Verklärung strahlenden Catarina von Siena ausgehen, die für die Rückkehr der Päpste ganz Italien zu begeistern suchte. Das übrige aber that die menschliche Natur. Bei der Dunkelheit, in welche des Menschen Dasein gehüllt ist, war wohl für die meisten der Glaube nicht stark genug, den Zweifel ganz von sich abzuweisen; doch auch der Zweifel nicht stark genug, um sich zuletzt nicht wieder gegen sich selber zu kehren. Die Furcht, daß es vielleicht doch noch etwas jenseits des Grabes, wie eine richtende und strafende Vorsehung gäbe, war zuletzt stärker als alle Freigeisterei. Nur wenige hielten selbst noch im Tode mit dem unerschütterlichen Trotz eines Fra Morialis an ihrem Unglauben fest. Die meisten ergriff auf dem Krankenbette, in der Stunde des herannahenden Todes, jene Unsicherheit, welche damals bei Vielen das Gewissen ersetzte und von der Geistlichkeit zu ihren Zwecken und ihrem Vortheil nach Kräften benutzt wurde. Die Furcht vor den höllischen Strafen, mit welchen sie drohten, zwang nicht wenige jener gewissenlosen Tyrannen zu heiligen Stiftungen, zum Bau von Kapellen und Kirchen, zur Ausschmückung derselben mit kostbaren Geräthen und Bildern, zur Bußübung selbst, ja zur Entsagung ihrer mit so vielen Verbrechen erkauften weltlichen Macht und Herrlichkeit und stärkte das Ansehen der Kirche.

Es entspricht diesen Verhältnissen, daß die Schrecken und Uebel der Zeit von Vielen als ein Strafgericht Gottes für die darin verbreiteten Laster und Verbrechen aufgefaßt wurden, welches zu Buße und Besserung mahne. Schon 1264 sahen wir so jene

große Bewegung der Geißler entstehen, welche ganz Italien, ja einen größeren Theil Europa's in Aufregung brachte und durch das ganze Land die Gesellschaften der Disciplinati vorbereitete. Daß diese letzteren wenigstens theilweise von einem wahrhaft frommen Eifer erfüllt waren, lernten wir aus ihren Laudi schon kennen. Noch in den rappresentazioni wurden wir von einem Nachklang dieses Geistes berührt, der auch aus den Bildern der alten toskanischen und umbrischen Maler so innig zu Herzen spricht. 1333 ging von der Lombardei eine ähnliche Bewegung aus, angeregt, wie es scheint, von dem Dominikaner Fra Venturino. Sie gewann aber nicht die Bedeutung der früheren, weil sie nicht von demselben tiefen und intensiven Charakter war. Sie wurde bald unterdrückt. Auch zum Jubiläum des Jahres 1400 erschienen wieder Geißlercompagnien in Italien, die ihren Ausgang von der Provence genommen hatten, und, obschon ursprünglich nur unbedeutend, bereits in Modena auf die Stärke von 25,000 Seelen angewachsen waren, die sich unter Absingen ihrer Bußgesänge vorwärts bewegten. Bemerkenswerther ist aber die Theilnahme, welche die Jubiläen selbst bei der Christenheit fanden. Besonders im J. 1349 war der Zudrang der Büßer ein Staunen erregender, zumal damals der Papst noch in Avignon war und sich nur durch einen Jubiläumscardinal vertreten ließ. Ihre Zahl soll sich auf 1,200,000 belaufen haben; was Gregorovius dahin ermäßigt, daß er die mittlere Zahl der täglich Zu- und Abreisenden auf durchschnittlich 5000 veranschlagt [1]).

Freilich war keineswegs alles Buße und Frömmigkeit, was damals für diese sich ausgab. Abgesehen von den blos mechanischen Andachtsübungen, durch welche man sich von der gefürchteten Strafe für vergangene, ja für noch zu begehende Frevel und Verbrechen loszukaufen gedachte, ein Uebel, welches ebenfalls nur durch den schamlosen Handel hervorgerufen worden war, welchen die Kirche mit Ablaß und Indulgenzen trieb [2]) und mittelst dessen sie das

---

[1]) A. a. O. 6. Bd. S. 541.

[2]) So heißt es z. B. über das von Urban VI. für das Jahr 1390 angesetzte Jubiläum: Die heilige Jubelfeier war zu einer Finanzspeculation des Papstes geworden, welcher Beauftragte in alle Länder schickte und die Indulgenzen für so

Verbrechen ermuthigte, ja sich mit demselben verbündete, wurde der Schein der Frömmigkeit wohl auch als politisches Mittel und als Deckmantel für Lüste und verbrecherische Absichten gebraucht. Jener Gian Galeazzo Visconti, der mit dem Rosenkranze in Händen beständig auf neue Frevel sann und dieselben hierdurch zu entsühnen glaubte, nahm, um seinen Oheim in seine Netze zu locken, die Miene eines Heiligen an, der dem weltlichen Stande ganz zu entsagen entschlossen ist und die Verschwörung der Pazzi in Florenz lieh sich für ihre Pläne gleichfalls die Maske der Frömmigkeit, so daß der Segen des mitwissenden Cardinals das Signal zu dem kirchenschänderischen Mord gab.

Andererseits war auch die Autorität des Papstthums und der Kirche nicht selten nur eine scheinbare. Mehr als einmal trotzte die Bevölkerung Roms dem Bannfluch der Päpste und wehrte ihnen den Eintritt in ihre Stadt, oder hielt sie gefangen in ihrer Engelsburg, ihnen mit Absetzung, ja wohl noch mit Schlimmerem drohend. Der Condottiere Braccio, welcher den Papst Martin V. bekriegte, ließ ihm einst sagen, daß er ihn schon bald so weit bringen wolle, für einen Denar hundert Messen zu lesen. Ein Vorgang, der in späterer Zeit ein Pendant findet, als der venetianische Gesandte Papst Julius II. auf die Drohung hin, daß er Venedig schon wieder zu einem Fischerdorf machen wolle, die trotzige Antwort gab: Und wir werden euch, wenn ihr nicht zur Vernunft kommt, zu einem ganz kleinen Pfarrer machen. Im Jahre 1243 ließ der Podesta von Piacenza den Gesandten des Papstes, der ihm ein beleidigendes Schreiben überbrachte, aufhängen und so viel Gewichte an die Beine binden, daß ihm die Glieder aus den Gelenken gelöst wurden [1]). Wenn die Bannflüche der Päpste, die die Condottieri verlachten, zuweilen noch eine Wirkung ausübten, so hatten sie dies doch nicht mehr ihrer geistlichen Macht, sondern den weltlichen Mitteln zu danken, die sie dabei anwendeten. Der Vortheil und die Politik brachten ihnen oft Huldigungen dar,

---

viel Geld ausbieten ließ, als die Reise nach Rom würde gekostet haben. Die schamlosen Agenten rafften aus mancher Provinz mehr als 100,000 Gulden zusammen.

[1]) Friedr. v. Raumer. Die italienischen Städte im Mittelalter. Wiener Jahrb. 1819. S. 25.

welche der Glaube ihnen sicher verweigert hätte. Daher auch die Päpste die Kraft ihrer Bannsprüche nicht sowohl in dem Glaubenseifer, als in dem Egoismus, in der Politik, in den Leidenschaften der Zeit suchten. Man braucht sich dafür nur des Bannes zu erinnern, den Clemens V. 1309 gegen die Venetianer geschleudert, durch welchen er all ihr Gut dem Raube preis gab und jeden an ihnen verübten Mord für gesetzlich und verdienstlich erklärte. Dies brachte ihren Handel allerdings in solche Gefahr, daß sie sich endlich zu Unterhandlungen mit dem gewissenlosen Papste entschließen mußten. Auf ähnliche Weise und mit ähnlichem Erfolge wendete sich Gregor IX. 1376 gegen Florenz, weil es die Römer zur Freiheit aufrief und eine nationale Verbindung und Einigung anstrebte. Hab und Gut und Person jedes Florentiners wurde von ihm für vogelfrei erklärt und die ganze Christenheit ermuntert, das über die halbe Welt verstreute Handelsvolk, wo sich dessen Glieder auch immer befänden, auszuplündern, ja zu Sklaven zu machen. Es ist bemerkenswerth, daß dieser Aufforderung mehr im Auslande als in Italien Folge gegeben wurde. Pisa und Genua lehnten sich sogar offen dagegen auf, wurden aber dafür mit dem Interdicte bedroht.

Es fehlte der Zeit weder an Talent, Fähigkeit und Genie, noch an Sinn für das Große und Schöne, noch an edlen, mächtigen Antrieben. Aber wie dies alles nur dazu beitrug, die Individualität zu gesteigerter Entwicklung zu bringen, wie es sich zum Theil sogar in den Dienst der Egoität stellte, war es jedenfalls nicht im Stande, über letztere obzusiegen.

Mehr als in irgend einem anderen Lande hatte sich in Italien die Menschheit aus dem Banne der Vorurtheile, in welche die Kirche die Geister geschlagen, befreit. Mit dem mittelalterlichen Ideale, das seine Macht hierdurch eingebüßt hatte, war ihr aber zugleich das Ideal überhaupt mit verloren gegangen. Aus dem Chaos, in welches, wie Gregorovius so richtig sagt, die entfesselte Egoität sie gestürzt hatte, rang sie zwar nach einem neuen, doch lange vergeblich. Sie sollte es weder in der erträumten Renaissance der römischen Republik Cola Rienzi's und Petrarca's, noch in der des römischen Kaiserthums Dante's, noch in der von dem heiligen Mädchen von Siena erhofften Wiederherstellung des christlichen

Glaubens und der römischen Kirche finden. Wohl hatte Catarina die Rückkehr des Papstes nach Rom in einem ganz anderen Sinne erfleht, als sie dieser zur Ausführung brachte. In jedem ihrer ergreifenden Briefe an Gregor XI. und Urban VI. war mit flammenden Buchstaben das Wort Reform zu lesen gewesen. Aber nicht die Reform, sondern das Schisma mit all seinen Schrecken und Gräueln war die Frucht dieser Rückkehr für das unglückliche Rom, für das enttäuschte Italien. Nur um so mehr aber hofften jetzt die Patrioten von dieser Reform, um so fester klammerten sich ihre Illusionen gerade an dieses Rettungswort an. Es wurde im Munde der Fürsten und Tyrannen zur Waffe gegen die Anmaßung und Schamlosigkeit der Päpste, die bald vor nichts so zurückschreckten, als vor den ihnen angedrohten Concilen. Auch sollten ihnen diese in Wahrheit verderblich werden. Das Concil zu Pisa (1406) gestaltete sich zu einem Tribunal, welches über das Papstthum richtete. Der Grundsatz, daß die Concile über den Papst zu stellen seien, wurde hier zum Gesetze erhoben. Der letzte Rest des mittelalterlichen Ideals war hiermit zerstört. Doch auch die Reformation, welche um diese Zeit von der Pariser Universität durch Männer wie Gerson, Peter v. Ailly und Nicolaus v. Clemanges bereits angebahnt wurde, sollte das neue Ideal der Italiener nicht werden. Die Renaissance des Alterthums, von langer Hand schon vorbereitet, sollte ihnen das ihre, das Ideal einer neuen Bildung, vermitteln, welches man zwar an den nationalen Gedanken anzuknüpfen suchte, das aber, wie der Kampf der lateinischen Sprache mit der nationalen, der italienischen, beweist, der Entwicklung des nationalen Geistes ebenfalls zunächst wieder weniger förderlich war, als der Entwicklung der Individualität, die es in neue edlere Bahnen leitete.

Man hatte bisher die lateinische und griechische Sprache nur als Mittel zum Zwecke betrieben. Man studirte die Werke der Griechen und Römer nur ihres Inhalts, nicht ihrer Form wegen. Wie lange diese noch unbeachtet blieb, läßt sich daraus erkennen, daß anfänglich sogar an der Universität zu Bologna das römische Recht noch immer in dem barbarischen Latein der Zeit erklärt und auch die übrigen Lehrgegenstände so vorgetragen wurden. Erigena Scotus war vielleicht der erste christliche Schrift-

steller, welcher überhaupt griechisch zu lesen verstand. Von Abälard an scheint sich die Kenntniß desselben aber verbreitet zu haben. Im 12. Jahrhundert reisten sogar verschiedene Gelehrte zu diesem Zwecke nach Griechenland. Doch konnte selbst der große Albertus von Cöln noch ebensowenig griechisch, wie sein noch berühmterer Schüler Thomas von Aquino. Wogegen letzterer das Lateinische schon mit einer Reinheit schrieb, welche erkennen läßt, daß man nun auch der Sprache und Darstellung Aufmerksamkeit zu schenken und ihre geistige Bedeutung zu begreifen begann. Im 13. Jahrhundert wurde auf allen Universitäten Italiens bereits Grammatik getrieben, worunter man damals die schönen Wissenschaften überhaupt verstand. Besonders fing die Rhetorik an, sehr geschätzt zu werden, weil man die praktische Bedeutung derselben begriff. Man studirte also die Schriftsteller jetzt auch um ihrer Sprache und Form willen und erweiterte eben deshalb das Studium derselben, das bisher fast ganz auf die Philosophie und das Recht beschränkt worden war. Ovid und Virgil waren zwar durch das ganze Mittelalter, aber immer nur Einzelnen bekannt. Jetzt wurden sie in größerem Umfange und in einem ganz anderen Sinne gelesen, weil man jetzt ein Gefühl für die Form hatte und diese dem Inhalte eine ganz neue, erhöhte Bedeutung gab. Sie wurden, wie Dante uns zeigt, wohl selbst zu Führern durch's Leben erwählt. Die heitere Götterwelt, die sie erschlossen, mit ihren menschlichen Empfindungen, Neigungen und Leidenschaften, entsprach dem Geiste der Zeit in einer ungleich sympathischeren Weise, als die Ascetik und Mystik der christlichen Dichter. Verlangte man im Allgemeinen doch nicht sowohl nach einem Ersatz für den verlorenen Glauben, als nach dem für das verlorene Phantasie-Ideal.

Kein Wunder, daß das Studium der alten Schriftsteller, daß die Cultur und Pflege ihrer Sprache bald eine weite Verbreitung erlangte, ja zu einer Sache der Mode ward. Das Lateinische war jetzt nicht nur wie früher, die Sprache der Kirchen, der Schulen und der Gerichtshöfe, die Sprache der Gelehrten und Aemter — in den neu erworbenen classischen Formen wurde es zugleich noch zu einer Sprache des guten Tons, des feinen geselligen Umgangs, der Galanterie und der Dichtung gemacht. Unter diesen Umständen hatte die Renaissance des Alterthums gegen Ende des 14. Jahr-

hunderts einen so rapiden Aufschwung genommen, daß dies den Schein erzeugte, als ob sie ganz plötzlich, gleich einem Wunder, in das Leben der Nation hereingetreten wäre und alles mit unwiderstehlichem Zauber ergriffen hätte.

Das Zeitalter hatte sein neues Ideal, das Ideal des classischen Alterthums gewonnen, ohne daß es sich dessen zunächst recht klar bewußt worden war und hiermit zugleich wieder die schöne Natur gegenüber der scholastischen Abstraction und der mönchischen Ascese in ihr unveräußerliches Recht eingesetzt. Es war, um zu diesem, die ganze Menschheit verjüngenden, den Kreislauf ihrer Säfte erneuenden Ergebniß gelangen zu können, vielleicht nöthig gewesen, daß die griechisch-römische Bildung vorher so völlig und auf so lange unterdrückt worden war. Es war vielleicht nöthig gewesen, daß das individuelle Leben der Menschheit von der Kirche so lange und so ganz unterbunden wurde, um jetzt, von diesen Fesseln befreit, zu einem neuen Leben erwachend, die neu entdeckte Welt des griechisch-römischen Alterthums, mit dieser Frische der Sinnlichkeit, mit diesem Aufschwung der Begeisterung erfassen und sich so jugendlich daran berauschen zu können.

Und wunderbar, daß gerade derjenige, der seinem Lande die nationale Sprache, wenn auch nicht gab, so doch im Wesentlichen feststellte, daß Dante auch wieder derjenige war, welcher zuerst, nicht mehr allein die Gelehrten, sondern Alle, welche auf Bildung Anspruch erhoben, auf das Studium der alten Sprachen und auf das ihrer Schriftsteller verwies, und jene gewaltige Strömung in's Leben rief, welche eine so wunderbare Blüthe der Künste, eine ganz neue und neubelebende Bildung des Geistes erzeugte, zugleich aber auch die Entwicklung der nationalen Sprache, die Entwicklung einer nationalen Literatur und Dichtung selbst wieder ernstlich bedrohte.

Denn die lateinische Sprache und die lateinischen Dichter wurden schon damals von den Gelehrten, wie noch heute von nicht wenigen Literarhistorikern Italiens, als nationale, als Erscheinungen einer früheren Epoche ihrer Nationalliteratur betrachtet. Auch Dante rechnete das Italienische, sein volgare illustre, nur zur Vulgärsprache, im Unterschiede vom Lateinischen, welches auch ihm als die eigentliche nationale Sprache des Landes

erschien. In solcher Auffassung würde die Verdrängung der italienischen Sprache durch die lateinische ebenfalls nur als eine Art von Renaissance des nationalen Geistes haben erscheinen können. Indessen siegte die nationale Sprache, aus Gründen, die ich im nächsten Abschnitt zu berühren haben werde, doch über die lateinische, wie die Bestrebungen der Gelehrten, die Renaissance zu einer Sache der bloßen Nachahmung der überlieferten Formen des Alterthums zu machen, zuletzt doch an dem Geiste der Nation und dem Zustande der Zeit scheiterten, nicht jedoch ohne eine nachtheilige, besonders die Entwicklung der nationalen Dichtung hemmende und den Formalismus fördernde Einwirkung auf sie ausgeübt zu haben. Das Alterthum wurde zuletzt doch von einem neuen, dem national-italienischen Geiste empfangen und wiedergeboren. Die Kunst und vor Allem die Sprache wurden die Gebiete, auf denen dieser Geist zuerst seine Einheit fand. Hier wurde zwar auch schon der Grund zu der politischen Einheit gelegt, doch war damals die Zeit für deren Entwicklung nicht reif. Ja, es darf selbst gesagt werden, daß die Renaissance nur deshalb so schnelle, so allgemeine Verbreitung und besonders von den Tyrannen und Fürsten so bereitwillige Aufnahme fand, weil sie an sich zwar der Entwicklung des individuellen, nicht aber des nationalen Geistes förderlich war. Aus eben dem Grunde konnte sie sich auch wieder bei anderen Nationen mit Leichtigkeit weiter verbreiten. Daß dies bei den Spaniern so lange in nur geringerem Umfange der Fall war, lag eben in der besonderen Stärke, Kraft und Eigenthümlichkeit ihres noch fest im Mittelalter wurzelnden nationalen Geistes. Im Allgemeinen aber traten die Italiener, mit Gregorovius' Worten zu reden [1]), indem sie ihr neues Ideal der klassischen Bildung eroberten, zugleich ihre dritte geistige Weltherrschaft an.

---

[1]) A. a. O. Bd. VI. S. 6.

II.

Die Entwicklung der italienischen Sprache im Kampfe mit der lateinischen.

Ursprung der italienischen Sprache. — Die drei italischen Sprachgruppen des Alterthums. — Fortbestehen derselben unter neuen trennenden Einflüssen. — Gegensatz der italienischen Sprache und der Dialekte. — Die mittelitalischen Dialekte, als die von fremden Einflüssen freiesten. — Einfluß des Provençalischen auf das volgare illustre. — Italische Dichter in provençalischer Sprache. — Anwendung verschiedener Dialekte. — Aelteste Dichter in italienischer Sprache. — Der toscanische Dialekt. — Freie Ausbildung der von den Provençalen erworbenen Formen. — Die Sestine, Octave, Terzine, Canzone und das Sonett. Nationaler und populärer Charakter derselben. — Eigenthümlicher und abgeschlossener Charakter der Bewohner der toscanischen und umbrischen Berge. — Einfluß desselben auf Kunst und auf Dichtung. — Dante, Petrarca und Boccaccio. — Ihr Verhältniß zur Entwicklung der nationalen Sprache und Dichtung. — Ihr Verdienst um das Studium der alten Sprachen und Schriftsteller. — Gegensatz von Florenz und Rom. — Roms Bedeutung für die Entwicklung der Renaissance. — Neuer Aufschwung von Rom. — Nicolaus V. — Die Griechen und die platonische Philosophie. — Humanismus und Renaissance. — Disposition des italienischen Geistes für die Aufnahme beider. — Die Humanisten und ihr Einfluß. — Bedenken dagegen. — Vermischung heidnischer und christlicher Anschauungen. — Religiöse Toleranz und Indifferenz. — Verfall der Sitten. — Bußprediger. — Verdienste der großen Bürger von Florenz um den Humanismus und die Renaissance. — Lorenzo de' Medici und die platonische Akademie. — Savonarola. — Gründe, warum die italienische Sprache doch über die lateinische siegte. — Lorenzo's de' Medici Verdienste darum. — Seine Dichtungen.

Die Sprachforscher haben die Entstehung der italienischen Sprache auf verschiedene Weise zu erklären versucht. Während die meisten von ihnen der Ansicht sind, daß sie aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit den Sprachen der in Italien eingedrungenen Völker hervorging, ist es die Meinung anderer, daß das Italienische im Wesentlichen nichts anderes sei, als die Vulgärsprache, die lingua rustica, die auch schon im Alterthume neben der lateinischen herlief, und überhaupt allen romanischen Sprachen gleichmäßig zu Grunde liege, und sich nur in den verschiedenen Ländern, sowie in deren verschiedenen Provinzen und Gebieten, der Verschiedenheit der hier wirksamen Einflüsse entsprechend, etwas anders ausgebildet habe und hiernach bestimmte mehr oder weniger bedeutende dialektische Unterschiede zeige.

Doch schon in dem vorrömischen Italien war die Sprache eine verschiedene. Diez[1]) nimmt drei verschiedene Sprachgebiete daselbst an: ein nördliches, ein südliches und ein mittelitalisches. Das nördliche soll aus der gallischen Sprache bestanden haben, an die sich südwestlich die etruskische, südöstlich die umbrische anschloß. In Mittelitalien herrschte das Sabellische neben dem Volskischen, im Süden das Oskische und die schon seit undenklicher Zeit hier vorgedrungene griechische Sprache. Die sabellische Sprache soll aber (nach Diez) durch Einwirkung auf einen verwandten, doch nicht demselben Sprachstamme angehörenden Dialekt dem römischen seine uns bekannte Gestalt dann gegeben haben. Dieser letztere wurde allmählich über die ganze Halbinsel herrschend. Zuerst verschwand die sabellische Sprache, später die oskische, zuletzt ging, unter Sulla, auch die etruskische Sprache mit dieser Nation, ihrer Cultur und Wissenschaft unter. Daß neben der lateinischen Sprache, wie sie sich in der Schriftsprache ausgebildet hatte und wie wir sie kennen, eine ihr entsprechende Vulgärsprache herlief, unterliegt keinem Zweifel und es ist eben so sicher, daß diese Vulgärsprache sich in verschiedenen Theilen Italiens verschieden ausbilden mußte. Nicht nur unter den Römern, sondern auch im weiteren Fortschritt der Zeiten, werden sich diese Unterschiede, wird sich der Gegensatz einer nördlichen, einer südlichen und einer mittelitalischen Sprachgruppe, wenn auch in veränderten Formen, erhalten haben. Dauerten doch im Norden und Süden die Einwirkungen gegensätzlicher Einflüsse fort. Dort drangen die Gothen und Longobarden ein, und wenn sich die letzteren auch später über einen großen Theil des übrigen Italiens, über Toscana und das von ihnen gegründete Herzogthum Benevent noch verbreiteten, so wird doch ihr Einfluß auf die Bewohner der nach ihnen benannten lombardischen Ebene ein viel tiefgehenderer gewesen sein. Im Süden übten aber nicht nur die Griechen noch fort und fort einen Einfluß aus, sondern es trat noch der von Arabern und Normannen hinzu.

Die italienische Sprache enthält, soweit es überhaupt nachweisbar ist, keine Spuren und Merkmale der altitalischen Sprachen. Nur in den Mundarten finden sich einzelne Wörter

---

[1]) Grammatik der romanischen Sprachen. I. Th.

derselben; wohl aber zeigt sich bei ihr sowohl, als bei diesen ein Rest fremder räthselhafter Sprachelemente. Von allen romanischen Idiomen steht die italienische Sprache der lateinischen am nächsten. Sie enthält weniger Fremdwörter als die französische und die spanische Sprache. Besonders arm ist sie an deutschen. Die Dialekte enthalten dagegen celtische, germanische, griechische, arabische, französische, spanische Wörter und zwar die nördlichen vorzugsweise celtische, germanische und französische, die südlichen griechische und arabische, die mittelitalischen sind dagegen ungleich freier von fremder Beimischung, sie nähern sich daher der italienischen Sprache, wie sie uns in der Literatur vorliegt, mehr und mehr an.

Schon zu Isidorus' Zeit war von einer lingua italica die Rede; daß dies jedoch im Sinne einer sich von den Dialekten unterscheidenden und über diese erhebenden Sprache, wie das volgare illustre des Dante, geschah, ist wohl zu bezweifeln. Dagegen ist der Gebrauch der Vulgärsprache unter den Gebildeten Italiens seit dem 10. Jahrhundert bezeugt. Da aber noch heute jeder Italiener, selbst der Gebildetste, neben seiner Culturſprache den Dialekt seiner Stadt oder Provinz, und zwar im gewöhnlichen Verkehr mit seinen Landsleuten nur diesen spricht, so daß Foscolo sagen konnte: L'italiano è lingua litteraria, fù scritta sempre e non mai parlata, (was jedoch nur in dem hiernach beschränkten Sinne Gültigkeit hat), so läßt sich wohl annehmen, daß das volgare illustre sich zunächst nur als Schriftsprache auszubilden begann, von der Dichtung ergriffen seine weitere Ausbildung erlangte und dann erst allmählich in den mündlichen Verkehr noch überging, hierbei aber ebenso wieder eine Einwirkung von der Dialektsprache erfuhr, wie auf diese selber mit ausübte.

Es ist festgestellt, daß man sich schon seit dem 7. Jahrhundert der lateinischen Sprache im Verkehre zu entwöhnen begann. Daher man nun auch, besonders unter dem Einflusse des Handels zu einer Feststellung der Vulgärsprache und zu schriftlicher Anwendung derselben gedrängt wurde. Obschon das Lateinische Sprache der Kirche und der Gerichte blieb, mußten sich diese doch immer mehr zu gewissen Concessionen herbeilassen. Das älteste Denkmal hiervon liegt in einem Schriftstück des Archivs von Montecassino v. J. 960

vor [1]), zugleich das älteste Beispiel der italienischen Schriftsprache. Es bildeten sich aber ohne Zweifel verschiedene solcher Schriftsprachen neben einander aus, wennschon bedeutend weniger als Dialekte, von denen sie überhaupt als die ersten Formen einer Culturſprache zu unterscheiden sind, obgleich sie aus ihnen hervorgingen. Sie und nicht die Dialektsprachen sind sicher gemeint, wenn von einer lombardischen, einer sardinischen, einer toscanischen einer apulischen oder einer sicilianischen Sprache die Rede ist; wie man z. B. von dem Erzbischof Christian von Mainz rühmte, daß er das Lateinische, Römische, Französische, Griechische, Apulische, Lombardische und Brabantische wie seine Muttersprache gesprochen habe; was zugleich beweist, daß diese Sprachen sich damals noch sehr von einander unterscheiden mußten.

Andererseits ist freilich schon früher von einer lingua italica die Rede, d. i. von einer Schriftsprache, welche eine allgemeinere Verbreitung als jene Provinzialsprachen haben mußte. Diese Sprache ist wohl im Wesentlichen dieselbe, welche Dante das volgare illustre nennt, und welche die Grundlage dessen geblieben ist, was wir heute das Italienische nennen. Dieses scheint, so weit es sich bis jetzt hat verfolgen lassen, was bis in's 11. Jahrhundert zurückreicht, von Florenz ausgegangen zu sein, da es im Wesentlichen dieselbe Sprache ist, in welcher hier nach den neuesten archivalischen Entdeckungen die Dichter Gherardo da Firenze und Aldobrando da Siena, sowie der Sarde Bruno da Thoro, welcher ein Schüler Gherardo's war, geschrieben haben [2]). Da letzterer auch in sardischer Sprache dichtete, so ergiebt sich, daß die übrigen Schriftsprachen noch immer neben der lingua italica herliefen, welche als volgare illustre sie aber zuletzt sämmtlich verdrängte.

Ueberhaupt haben die Funde der Bibliotheken von Arborea und Cagliari in Sardinien ein ganz neues Licht auf die Bildungs-

---

[1]) Es besteht in der darin eingeflochtenen Zeugenformel, welche wörtlich lautet: Sao che chelle terre per chelle fini que (che ki) contene per trenta anni le possete parte Sancti Benedicti. (Mitgetheilt von Martini, Appendici della raccolta delle pergamene etc. Cagliari 1865.

[2]) Carlo Baudi di Vesme. Di Gherardo da Firenze e di Aldobrando da Siena in den Memorie della Reale accademia delle scienze di Torino. Seria seconda. 1866.

zustände Italiens während des Mittelalters und insbesondere auf die Entwicklung der italienischen Dichtung geworfen. Bis in's 8. Jahrhundert würde sich demnach eine sardische Dichtung in der Vulgärsprache verfolgen lassen, zu welcher Zeit Barbarita di Gitilino da Corria geblüht haben soll. Das von ihr angeblich erhalten gebliebene Gedicht ist, wenn überhaupt irgend ächt, doch überarbeitet; was wohl auch von dem Kampfgesange des Ilfredico gilt, welcher gelegentlich der Invasion der Sarazenen in Sardinien 1002 gedichtet worden sein müßte. Anders verhält es sich dagegen mit den Nachrichten, welche man hier von den Dichtern Gherardo da Firenze, Aldobrando da Siena, Bruno di Thoro und dem Genuesen Lanfranco nebst verschiedenen Dichtungen derselben entdeckt hat, da die gegen dieselben erhobenen Zweifel durch die sie in allen Theilen bestätigenden und in vielen Punkten ergänzenden Funde im Archivio centrale und in der Biblioteca comunale zu Florenz und in den Bibliotheken Palermo's ganz widerlegt werden [1]).

Von diesen Dichtern, von denen Canzonen und Sonette erhalten geblieben sind, ist Aldobrando da Siena der bedeutendste. Er wurde 1113 in Siena geboren und studirte mit Bruno di Thoro und Lanfranco di Genova bei Meister Gherardo in Florenz. Er dichtete bereits in seinem achtzehnten Jahre, erwarb sich (nach dem Urtheile seines Biographen) wie dieser letztere selbst, große Verdienste um die Ausbildung der italienischen Sprache und starb 1186 zu Palermo.

Bruno di Thoro wurde 1110 in Cagliari geboren. Daß er in Florenz seine Ausbildung erhielt, erklärt sich theils daraus, daß sein Vater aus Pisa gebürtig war, welches sich damals im Besitze Sardiniens befand, theils aus dem Rufe, den Gherardo genoß. Es scheint, daß er fort und fort mit Aldobrando in einem freundschaftlichen Verkehre blieb, welcher einen wechselseitigen Austausch ihrer Dichtungen zur Folge hatte.

---

[1]) Carlo Baudi, a. a. O., sowie Ignazio Pillito, Poesie italieni del secolo XIII. Cagliari, 1859. Angelo Decastro, Nuovi codici d'Arborea, Cagliari 1860. Pietro Martini, Pergamene, Codici e Fogli Cartacei racc. ed illustr. da., Cagliari 1863. Desselben Appendice alla raccolta delle Pergamene etc., Cagliari 1865.

Gherardo da Firenze selbst muß noch im 11. Jahrhundert geboren worden sein, um 1128 eine Schule in Florenz begründet haben zu können.

Diese Thatsachen beweisen, daß die italienische Sprache viel früher als man bisher angenommen zur Ausbildung kam [1]), daß ihr nicht die sicilianische, sondern die der Schule von Florenz zu Grunde liegt, nicht Sicilien, sondern Florenz die Wiege der italienischen Dichtung genannt zu werden verdient, daß die Canzone des Ciullo d'Alcamo aufgehört hat, das älteste Denkmal derselben zu sein (daher es auch unnöthig ist, auf den Streit über die Aechtheit und das Alter der poetischen Inschrift im Hause der Ubaldini in Florenz näher einzugehen), ja daß sie nicht erst unter dem Einflusse der provençalischen Dichter ihre Ausbildung erhielt, sondern sammt den Formen der Canzone und des Sonetts schon vor deren Erscheinen in Italien entstanden war.

Es läßt sich allerdings nicht mit Sicherheit sagen, wann die provençalische Dichtung Einfluß auf Italien gewann. Beziehungen zwischen Oberitalien und der Provence mögen vielleicht noch von jenen Tagen her fortbestanden haben, in denen sich die Herren von Burgund und Provence zugleich noch Könige von Italien nannten. Provençalische Troubadours werden aber in Oberitalien zuerst in Friedrich Barbarossa's Zeiten erwähnt. Als dieser Mailand zum zweiten Male niedergeworfen hatte und Hof in Turin hielt, erschien dort Graf Raimund Berengar mit großem Gefolge, um sich von ihm mit seinem Erbe, der Grafschaft Provence, belehnen zu lassen. Man sagt, daß der Kaiser an den Gesängen der ihn begleitenden Troubadours so viel Gefallen fand, um selber ein Lied in provençalischer Sprache zu dichten, welches man noch zu besitzen glaubt [2]).

---

[1]) Hierdurch wird auch dasjenige berichtigt, was S. 68 hierüber gesagt worden ist.

[2]) Es heißt:

Plas my cavallier Francès
E la dama Catalana
E l'onrar del Genoès
E la court de Castellana.

Die provençalische Dichtung kam in die Mode, und wie damals die provençalische Sprache, so wurde etwas später auch die nordfranzösische wieder Hofsprache, so daß noch kurz vor Dante, der um die Ausbildung der italienischen Sprache hochverdiente Brunetto Latini seinen berühmten Trésor in dieser letzteren schrieb. Auch liebte man, die verschiedenen Mundarten in der Dichtung mit einander zu verbinden und sich an den Contrasten derselben zu erfreuen. So sind aus dem 13. Jahrhundert Gedichte erhalten geblieben, deren Strophen oder Verse abwechselnd in verschiedenen Mundarten verfaßt sind [1]). Auch von Dante giebt es noch eine Canzone, in welcher provençalische, lateinische und italienische Verse wechseln. Dies wirft ein Licht auf die in verschiedenen Mundarten verfaßten Theaterstücke des Gil Vicente und des Torres Naharro zurück. Auch der Reiz der späteren italienischen Maskenkomödie beruht zum Theil auf dem Contraste der darin eingeführten verschiedenen Mundarten; wie noch im 15. Jahrhundert wieder etwas Aehnliches in der sogenannten Macarronischen Poesie, die Verbindung italienischer und lateinischer Reden und Worte, hervortrat.

Von den in provençalischer Sprache dichtenden Sängern war Sordello (geb. 1189) der berühmteste. Von ihm weiß man sicher, daß er auch italienische Dichtungen schrieb. Diese provençalische Dichtung blühte im Norden Italiens besonders an den Höfen der Markgrafen von Este und Malespina. Zu höchstem Glanze kam sie jedoch in Sicilien. Schon unter dem normannischen Könige Wilhelm II. blühten hier Ciullo d'Alcamo, Rinaldo d'Aquino und Folco da

---

Lou cantar Provensalès
  E la dansa Trivisana
E lou corps Aragonès
  E la perla Juliana
Le mans e kara d'Anglès
  E lou donzil de Thuscana.

Siehe auch Ruth, Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig 1844. I. S. 145, und Ginguené, Hist. de la litter. de l'Italie. Paris 1811. T. 1. p. 264.

[1]) Ruth theilt a. a. O. S. 227 ein Gedicht des Provençalen Rambaut de Vaqueiras († 1226) mit, in welchem die erste Strophe provençalisch, die zweite italienisch (nach Crescembini toscanisch) die dritte französisch, die vierte gascognisch, die fünfte spanisch ist, während die sechste in allen 5 Sprachen wechselt.

Calabria neben provençalischen und norditalischen Dichtern. Wir sahen Aldobrando da Siena diese hier einführen. Später zog Friedrich II. die poetischen Talente Italiens und der Provence, so wie auch arabische Dichter an seinen Hof. Von ihm und seinem Kanzler Pier della Vigna (Peter de Vineis) glaubt man ebenfalls noch einige Gedichte in italienischer Sprache zu besitzen.

Die italienischen Dichter haben unstreitig bei den Provençalen noch Manches gelernt, allein sie zahlten das, was sie ihnen entliehen, mit Zinsen zurück. Sie übertrafen dieselben durch ein stärkeres Formgefühl und eine größere Vielseitigkeit und Tiefe des Geistes, wobei sie durch die Klangfülle, durch den musikalischen Wohllaut ihrer Sprache noch unterstützt wurden.

Von den Dichtungsformen der Provençalen scheint die Sestine, als die ausgebildetste und kunstreichste, besonders in Aufnahme gekommen zu sein. Sie bestand aus sechs sechszeiligen Strophen, die ihren Abschluß in einem dreizeiligen Anhange fanden. Es war Bedingung hierbei, daß alle Verse die Schlußworte der ersten Strophe wiederbringen mußten, wobei das Schlußwort jeder Strophe das Schlußwort der ersten Zeile der nächsten Strophe zu bilden hatte, die übrigen Versendungen aber nach Belieben geordnet werden konnten. Die letzten drei Verse mußten ebenfalls alle sechs Schlußworte wiederbringen, aber je ein Reimpaar in einem Vers, so daß dieser hierdurch in zwei Hälften gebrochen wurde.

Diese Form war bereits zu ausgebildet, als daß sie eine weitere Entwicklung zugelassen hätte. Dafür machte man für einzelne Zwecke von der einfachen Form der sechszeiligen Strophe vielfach Gebrauch. Sie wurde die Grundform der Laudi drammatichi, doch kommt auch hier die Octave schon vor, welche in der Devozione, der Sacra Rappresentazione und in den Anfängen des weltlichen Dramas dann herrschend wurde und die hauptsächlichste Form der epischen Dichtung der Italiener war und blieb. Gewiß kannten auch schon die Provençalen die achtzeilige Strophe, wie bei ihnen ja alle Strophenformen von den 2- bis zu den 12zeiligen vorkommen. Doch gelangte sie erst bei den Italienern zu höherer Ausbildung und Bedeutung und wird ebenso wie die Terzine als eine italienische Versform zu bezeichnen sein. Auch die Canzone war, wie wir gefunden, immer schon einheimisch bei ihnen und

wurde zu immer kunstvollerer Entwicklung von ihnen gebracht. Das Sonett war aber eine ihnen vor allen anderen eigenthümliche Form, da das, was die Provençalen mit diesem Namen bezeichneten, etwas ganz anderes, der Canzone Aehnelndes, war und bei ihnen nur von der Begleitung des Vortrags mit Instrumenten diesen Namen erhielt. Schon die Sonette Gherardo's und Aldobrando's sind durchgängig 14zeilig. Die Abweichung zu Sonetten von 13, 15 und 20 Versen scheint erst eine Licenz späterer Zeit zu sein. Erst nun hing man wohl auch ein paar Verse (sonetta alla coda) zum Zwecke einer Widmung oder Empfehlung des Dichters noch an, was auf provençalischen Einfluß hinweisen mag. Daß Guittone von Arezzo (gest. 1294) dem Sonett erst die jetzige Form gegeben und diese festgestellt habe, kann wenigstens nicht die Bedeutung haben, daß man vor ihm diese Form noch nicht kannte.

Alle diese Vers- und Strophenformen sind im höchsten Sinne kunstmäßige und die Dichter, welche sie ausbildeten, mögen auch mehrentheils höfische Dichter gewesen sein, nichtsdestoweniger entsprachen sie dem Geiste der Italiener so sehr, daß sie bald von der Volkspoesie aufgenommen werden konnten. Das gilt sogar von den Dichtungen selbst. Es ist festgestellt, daß sowohl die tiefsinnigen Terzinen Dante's, als die gedankenreichen Sonette Petrarca's zu ihrer Zeit in den Volksmund übergingen und darin populär wurden. Von Ariosto's und Tasso's Octaven aber weiß man, daß noch im vorigen Jahrhundert die Gondoliere Venedigs sie sangen.

Daß grade Toscana die Wiege der italienischen Dichtung war, daß diese grade hier zuerst zur Ausbildung gelangte, war keineswegs zufällig. Waren die toscanischen und umbrischen Gebirge doch schon die Stammsitze des Hauptculturvolkes des alten Italiens, der Etrusker, gewesen, dem Rom seine erste Cultur und Bildung hauptsächlich verdankte. Waren doch sie es gewesen, welche die Selbstständigkeit, die Sitten und Sprache dieses Volkes länger als die der übrigen Völker Italiens gegen die Römer geschützt hatten. Leisteten doch auch sie wieder den von Norden her eindringenden Celten und Germanen einen kräftigeren Widerstand, nahmen doch ihre Bewohner die ihnen von diesen letzteren unzweifelhaft zukommenden Einflüsse in einem selbständigeren Sinne

in sich auf, so daß ihre Dialekte sich wohl mit dem Geiste der germanischen Sprachen durchdrangen, nicht aber mit den Bestandtheilen derselben vermischten, daher auch dem lateinischen näher als jede andere romanische Mundart stehen.

Freier hatte sich demnach der Charakter, reiner die Eigenthümlichkeit dieser Gebirgsvölker ausbilden können. Wie der Einfluß von außen her lange nur ein geringer war, so war dies auch wieder mit der Wirkung nach außen der Fall. Die Eingeschlossenheit, in welcher sie lebten, nöthigte diesen Völkern eine gewisse Selbstbeschränkung auf, die dem Einzelnen die Richtung auf sein Inneres gab. Die Subjectivität des Gemüthes und Geistes hat sich in keinem anderen Theile Italiens so allgemein und zu solcher Tiefe entwickelt. Sie hat hier zum Theil einen spiritualistischen Charakter gewonnen, der dem ganzen Geistesleben seiner Bewohner eine eigenthümliche Richtung, ihrer Kunst ein ganze eigenthümliche Beseelung und Vergeistigung, eine Tiefe und Intensität, zugleich aber auch eine gewisse Zurückhaltung, Beschränkung und Simplicität des Empfindungsausdruckes gab. Aus diesen Bergen ging die mystische Schwärmerei eines Franz von Assisi, die spiritualistische Philosophie, der vergeistigte Liebesbegriff eines Bonaventura, der fanatische Bußeifer der Laudesi mit ihren leidenschaftlich bewegten Gesängen, ging die wunderbare Erscheinung einer Catarina von Siena hervor, deren nachwirkender Geist Rafael zu verschiedenen seiner magischen Frauengestalten, zu seiner heiligen Catarina, vielleicht selbst zur Sixtinischen Madonna angeregt haben dürfte, in ihnen entwickelte sich jene halb kindlich naive, halb ascetisch-schwärmende Frömmigkeit, welche uns aus den Bildern der Giotto'schen Schule, besonders aus denen Fiesole's und Filippo Lippi's so wunderbar anspricht. Hier ward ein Dichter wie Jacopone da Todi geboren, der, wie verschieden auch immer die Urtheile über den Werth seiner Dichtungen sein mögen, durch die tiefe Innigkeit des religiösen Empfindens, durch die naive Natürlichkeit seines Ausdrucks einen entschiedenen Gegensatz zu den Dichtern der provençalischen Schule bildet. Hier war es endlich, wo die Sacra rappresentazione, wenn nicht entstand, so doch ihre eigenthümlichste und wie Feo Belcari beweist, ihre ausdrucksvollste, ergreifendste Form gewann.

Aber auch jener demokratisch-republikanische Geist entwickelte sich

hier, welcher Florenz noch lange zu einem Horte der Freiheit machte, als diese in den Städten des nördlichen und südlichen Italiens bereits erdrückt worden war. So günstig er sich der Entwicklung der Individualität aber erwies, so schränkte er deren freie Macht- und Kraftentfaltung doch wieder ein, weil er der Ueberhebung des Einzelnen entgegenwirkte. Selbst noch zur Zeit Lorenzo's des Prächtigen, da dieser Geist schon geschwächt war, ist mit der gelegentlichen Prachtliebe des Einzelnen hier noch immer Einfachheit der Lebensgewohnheiten, bescheidener bürgerlicher Sinn verbunden. Als Franceschetto Cybo, der erwählte Eidam Lorenzo's, zu Besuch nach Florenz kam, war seinen Begleitern ein schöner Palast zur Wohnung angewiesen worden, in dem sie sich fürstlicher Bewirthung erfreuten, während er selbst im Hause Lorenzo's mit den zwar reichlichen aber einfachen Mahlzeiten seines Wirthes fürlieb nehmen mußte. Dieser erklärte ihm dies mit den Worten: er habe ihn als Sohn in seinem Hause aufgenommen und als solchen behandelt, jene seien dagegen als Fremde ihrer und seiner Stellung entsprechend empfangen worden [1]). Haushälterische Einfachheit und Genügsamkeit gingen so neben großartigem Glanze einher. Jene schränkten das Leben des einzelnen Bürgers ein; dieser entfaltete sich in Allem was die Vertretung des Ganzen, des Gemeinwesens, des Staates betraf. Man braucht nur bei A. v. Reumont [2]) zu lesen, mit welcher Vorsicht und Zaghaftigkeit der reiche Filippo Strozzi an den Bau seines großen Palastes ging, mit welchen Umschweifen, welchen Auskünften er denselben erklärt und entschuldigt: um zu erkennen, wie groß selbst noch damals die Scheu vor allem Heraustreten aus den Grenzen war, welche das bürgerliche Herkommen dem Einzelnen errichtet hatte. Dieses sorgfältige, bedenkliche Abwägen, dieser Zug bürgerlicher Schlichtheit und Befangenheit ist es, was der Architektur dieses Landes ihre Gediegenheit und den ihr eigenen Charakter gibt und sich selbst in den reichsten glänzendsten Werken der Zeit, wenn auch noch so leise, bemerkbar macht. Obschon bestimmt von den großen Zeitstylen, bewahrt diese Kunst in allem Wechsel den durchgehenden Grund-

[1]) v. Reumont, a. a. O. II. S. 456.
[2]) A. a. O. II. S. 185.

charakter, der ihren Werken eine so große Uebereinstimmung und Eigenthümlichkeit verleiht. Dies zeigt sich, wie schon berührt, in besonders auffälliger Weise, wenn man die Bauwerke Pisa's, das doch fremden Einflüssen fast ebenso offen lag, mit denen Genua's oder Venedig's vergleicht, von welchen besonders die letzteren in ihrer schimmernden Pracht, in ihrem phantasievollen Glanze fast überall fremden Einfluß zur Schau tragen.

Und dieser Geist der Eigenthümlichkeit zeigt sich auch wieder in der Bildner- und Malerkunst dieses Landes. Mit Cimabue beginnt derselbe die überlieferte Starrheit der Form, die schematische Symbolik der byzantinischen Kunst zu durchbrechen und nach freieren, der Natur sich, wenn auch noch zaghaft, wieder annähernden Formen zu ringen. Die tiefsinnige Gedankenallegorie eines Thomas von Aquino, der schwärmerische Geist eines Franz von Assisi, die vergeistigte Liebe Bonaventura's, die Glaubensinnigkeit und Ueberzeugungskraft des Mädchens von Siena sollten in den Werken Nicolo Pisano's, Giotto's, Orcagna's, Simone de Martino's, Fiesole's, Luca und Andrea della Robbia's, Masaccio's, Filippo Lippi's u. A. zu ergreifendem und immer freierem Ausdruck kommen.

Kein Wunder also, daß auch die nationale Dichtung sich grade von hier aus entwickelt hat, von hier, wo unter ihrem Einflusse die italienische Sprache die über alle anderen Mundarten des Landes obsiegende Form gewann. Wir hörten von den Verdiensten, welche sich Gherardo hierum erworben haben soll, ihm reihte sich später der Florentiner Brunetto Latini noch an. Auch die beiden Villani wirkten fördernd auf die Reinheit der Aussprache und auf die Kunst des Vortrags und der Rede ein. Guido von Arezzo (il Guittone) und Guido Guinicelli zeichneten sich durch ihre Dichtungen im volgare illustre aus, und Guido Cavalcanti begründete durch die feinen den toscanischen Styl. Er wurde besonders durch seine noch ganz vom scholastischen Begriffswesen erfüllte Canzone über die Natur der Liebe berühmt. Nachdem der Minoritenbruder Giacomino in Verona die ersten epischen Gedichte in der Volkssprache (im veronesischen Dialekte) De Jerusalem coelesti und De Babyloniae civitate geschrieben, von denen ersteres eine Beschreibung des Paradieses enthält, deren Schilderungen Augustin's De civitate

Dei und Bonaventura's De diaeta salutis, sowie der Apokalypse entnommen sind und in welchen als höchste Paradieseswonne das Versinken in die Anschauung Gottes gepriesen wird, schrieb fast unmittelbar darauf Dino Campagni sein allegorisch-romantisches, spiritualistisches Gedicht: L'intelligenzia, in welchem unter Anderem eine gegen Aristoteles gerichtete satirische Episode bemerkenswerth ist [1], weil sich vielleicht schon ein Symptom der Reaction gegen dessen Philosophie darin ankündigt.

Ancona sagt [2]) daß die italienische Dichtung aus einem dreifachen Quell entsprungen sei, aus der lateinisch-scholastischen Dichtung, die er als tradizioni delle arte antica bezeichnet, aus der provençalischen Dichtung und aus der Volkspoesie. Dante, Petrarca und Boccaccio dürfen gewissermaßen als die Repräsentanten und Höhepunkte dieser drei Richtungen bezeichnet werden, wennschon jeder von ihnen auch Einflüsse der beiden anderen in sich aufgenommen hat. Dante, der noch unter dem Einflusse der scholastischen Wissenschaft stand und dem Geiste derselben den tiefsinnigsten und bedeutendsten Ausdruck gab, Petrarca, welcher der provençalischen Minnedichtung die vollendetste Form und den gedankenreichsten Inhalt verlieh und Boccaccio, welcher in seinem Hauptwerke, dem Decamerone, einen reichen volksthümlichen Inhalt in der Sprache des geselligen Umgangs zur Darstellung brachte — sie alle drei waren Dichter der Liebe, aber von jedem wurde dieselbe in einem anderen Sinne erfaßt. Von Dante in einem transcendentalen, indem er sich von einer reinen, sinnlichen Liebe zur himmlischen emporschwang, von Petrarca im Sinne der Vergeistigung sinnlicher Liebe, von Boccaccio im realen Sinne dieser letzteren selbst. Auch wirkte auf sie alle das Studium der Alten noch unmittelbar ein. Was diese Dante gewesen, hat er selber symbolisch angedeutet, indem er Virgil sich zum Meister und Führer erkor, freilich

---

[1]) Aristoteles bietet, auf allen Vieren kriechend, einer schönen Sklavin Alexanders seinen Rücken zum Ritt an. Alexander, dessen Liebesverhältniß zu ihr Aristoteles nur kurz vorher mit scharfen Worten getadelt, sieht lachend dem wunderlichen Schauspiele zu. Nach Klein hatte Dino Campagni diesen Zug einem normannischen Fabliau entlehnt. (S. auch F. Wolf. Wiener Jahrb. 1832 Ueber die Alexandersage.)

[2]) La poesia popolare italiana, Livorno 1878. p. 3.

nur bis zum Eingang zur himmlischen Seligkeit. Petrarca, der seine Erziehung und Bildung in dem der Provence nahen Avignon erhalten hatte und aus diesem Grunde weniger florentinisches Wesen, als jene beiden anderen Dichter zeigt, war so von dem Geiste des Alterthums gefangen genommen, daß er nur in Rom seine geistige Heimath finden zu können glaubte. Er hätte Cicero als seinen Führer bezeichnen können. Von Boccaccio braucht nur erwähnt zu werden, daß er der erste Gelehrte des Abendlandes gewesen zu sein scheint, welcher den Homer in der Originalsprache las, und daß er es war, welcher die Berufung des ersten griechischen Lehrers, des Calabresen Leonzio Pilato, an die florentiner Universität veranlaßte.

Alle diese drei großen Männer dichteten sowohl in der lateinischen, wie in der italienischen Sprache. Sie haben sich um die Ausbildung und Verbreitung der letzteren die größten Verdienste erworben; Dante nicht nur als Dichter, sondern zugleich noch als Sprachforscher. Er steht auch hierin den beiden anderen voraus. Er ist es, welcher der italienischen Sprache zuerst eine wissenschaftliche Grundlage gab. Petrarca trug außerordentlich zu ihrer Glättung, Reinheit und Durchgeistigung bei. Er erhöhte ihren Wohllaut und ihre Biegsamkeit, nicht jedoch ohne Nachtheil für ihre natürliche Frische, die durch die Künstlichkeit der von ihm gewählten Versform, so wie unter seiner Vorliebe für lateinische Wendungen litt. Boccaccio würde sich schon allein dadurch ein großes Verdienst um die nationale Sprache und Dichtung erworben haben, daß er das Studium Dante's fort und fort wieder anregte,[1]) ja sogar selbst (1373) Vorlesungen über dessen Göttliche Komödie hielt,

---

[1]) Von besonderem Interesse dafür ist der Brief, welchen er in dieser Beziehung an Petrarca richtete, der es wohl nicht ungern sehen mochte, daß der Glanz seines größeren Vorgängers zu erbleichen begann. „Lies ihn“ — heißt es in Ruths Uebersetzung desselben (a. a. O. I. S. 556) — „ich beschwöre dich; dein Genie erhob sich bis zum Himmel und dein Ruhm verbreitete sich über die Grenzen der Erde. Aber bedenke, daß Dante unser Mitbürger ist, daß er gezeigt hat, was unsere Sprache vermöge, daß sein Leben unglücklich war, daß er alles für den Ruhm unternommen und ausgeführt hat und daß er von Verläumdung und Neid bis zum Grabe verfolgt worden ist. Wenn du ihn lobst, wirst du ihn ehren und dich ehren und Italien ehren, dessen größter Ruhm und einzige Hoffnung du bist.“

die damals schon in Vergessenheit zu gerathen drohte, und dieselbe erläuterte, weil man sie schon nicht mehr ganz zu verstehen vermochte. Noch mehr wirkte er aber durch Form und Inhalt seiner eigenen italienischen Dichtungen auf die Verbreitung beider hin.

Wennschon in allen diesen drei Dichtern, wie sehr sie zum Theil noch in Anschauungen des Mittelalters befangen waren, der Geist des modernen Lebens sich bereits ankündigt, so erscheint doch Boccaccio in seiner Dichtung als der weitaus modernste von ihnen. Er hatte sich ganz aus den Fesseln der mittelalterlichen Scholastik zu befreien gewußt, er hatte nichts mehr von dem mystisch-spiritualistischen Geiste, welcher das Leben nur in der erträumten Anschauung des Uebersinnlichen, in der begrifflichen Abstraction und der spitzfindigen Zergliederung der Empfindungen suchte. Ihm erschien schon das wirkliche Leben, wie es seinen offenen Sinnen sich darbot, wie es in bunter Fülle in seinem freien Geiste sich spiegelte, der Darstellung werth. Wie er es voll auf sich wirken ließ, wußte er es auch seinen dichterischen Zwecken entsprechend in voller plastischer Gegenständlichkeit, in vollempfundener Lebendigkeit, seiner ganzen Breite nach, das Hohe wie das Niedere, wieder zur Erscheinung zu bringen. „Wer seinen Decamerone betrachtet“ — sagt Lorenzo de' Medici von ihm [1]) — „mit dem unendlichen Wechsel des Stoffs, mit der Schilderung aller aus Liebe und Haß, Furcht und Hoffnung entspringenden Lebenslagen, mit der Darstellung unzähliger Künste und Ränke, der Charakterzeichnung der verschiedensten Naturen, dem Ausdruck aller Leidenschaften, wird zu dem Schlusse gelangen, daß zu allem diesen keine Sprache fähiger, als die unsere war.“ Doch geht hieraus zugleich noch hervor, daß Boccaccio auch, wie vor ihm kein Anderer, die Ausdrucksfähigkeit dieser Sprache entwickelt hat und zwar grade in allen Beziehungen des unmittelbaren Lebens. Dies ist's, was ihm und seinem Decamerone, wie man auch sonst von letzterem denken möchte, [2]) eine so hohe Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der nationalen Sprache und Literatur der Italiener gibt.

---

[1]) Alf. v. Reumont, a. a. O. II. S. 7.

[2]) Niemand fühlte die Schattenseiten desselben tiefer, als später Boccaccio selbst. Als ihm sein Freund Mainardo Cavalcanti einst schrieb, daß er seiner jungen Frau

So war denn zwischen den beiden Culturländern im Norden und im Süden Italiens, der Lombardei und Sicilien, ein drittes zu so vielseitiger, umfassender Blüthe gekommen, daß jene dadurch fast in Schatten gestellt wurden. Das alte Etrurien war auf's Neue zum Stammsitz einer Cultur geworden, die sich schon dadurch vor der jener anderen Länder auszeichnete, daß sie reiner, als sie, aus dem Geist, der Natur, dem Charakter des italienischen Volkes hervorging, daß sie eine wahrhaft nationale war und mit bedeutsamer Eigenthümlichkeit eine tiefe Innerlichkeit verband. Dies wurde um so wichtiger, als grade von hier auch der Geist der Renaissance wieder ausgehen und mit diesem nationalen Geiste und dem eigenthümlichen Wesen, in dem derselbe hier auftrat, sich verbinden sollte.

Der Einfluß auf das übrige Italien konnte nicht ausbleiben. — Insbesondere sollte Rom, welches zu derselben Zeit, da Florenz einen so mächtigen Aufschwung nahm und Ausgangs- und Mittelpunkt der Renaissance wurde, von hier zum zweiten Male seine Cultur und Bildung empfangen. „Das passive und unschöpferische Wesen" — heißt es bei Gregorovius — „blieb die Eigenheit dieser Stadt zu allen Zeiten." Es empfing von Florenz seine Gelehrten, Künstler und Dichter. Gleichwohl ist Rom, wie schon in früherer Zeit, so auch wieder jetzt, für die Entwicklung der Cultur und Bildung von höchster Bedeutung gewesen; wobei freilich das Zusammentreffen eines für die Kunst so entflammten Charakters wie Julius II. mit den ersten Kunstgenies der Nation Voraussetzung war. Denn es ist mindestens fraglich, ob die italienische Kunst der Renaissance ohne Rom, ohne die Pflege, welche ihr hier

versprochen habe, den Decamerone ihr und ihren Freundinnen vorzulesen, antwortete er: Hüte dich wohl, es zu thun, du weißt, wie viel Unanständiges, ja Unehrbares darin vorkommt. Wenn solche Dinge sich in der Seele dieser Frauen festsetzen, so mußt du es dir und nicht ihnen vorwerfen. Hüte dich, ich wiederhole es dir, auf meinen Rath und meine Bitte. Wenn du den Anstand deiner Frauen nicht berücksichtigen willst, so berücksichtige wenigstens meine Ehre. Wenn sie es lesen, werden sie mich für einen schlimmen Kuppler, einen unkeuschen Alten, einen unreinen Geist halten. Wird denn niemand sein, der sich erhebt und mich entschuldigt und sagt: „Er schrieb es in der Jugend und durch den Auftrag eines Höheren bewogen". (Ruth a. a. O. I. S. 584 nach Baldelli, vita del Boccaccio p. 161.)

von diesem Papste zu Theil wurde, eine solche Vollendung, Größe und Hoheit erlangt haben würde. Das Weltgefühl, welches hier jeden noch heute ergreift, mußte sich um so mehr auch auf sie übertragen. Ein Genie, wie das Michelangelo's, würde auch ohne Rom jene Zurückhaltung überwunden haben, welche, wie ich darlegte, selbst damals noch zu der Eigenthümlichkeit des umbrisch-toscanischen Geistes gehörte, aber ich glaube kaum, daß er, ohne in Rom gewesen zu sein, seinen David, seine Sibyllen und Propheten, seinen Moses und die Gestalten der Nacht und des Morgens so geschaffen hätte, wie sie jetzt vor uns stehen, oder eine Kuppel, wie sie vielleicht überhaupt nur in Rom und über St. Peter gewölbt werden konnte.

Es wirkte Vieles zusammen, daß Rom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder zu neuem Ansehen und Glanz gelangte. Den ersten Impuls dazu gaben die Unionsunterhandlungen der von den Muhamedanern hart bedrängten griechischen Kirche mit der römischen Curie; besonders nachdem bei dem Concil zu Ferrara (1438) der Kaiser Johann Paläologos mit verschiedenen Würdenträgern der griechischen Kirche selber erschienen war, und sich im folgenden Jahre bei dem inzwischen nach Florenz verlegten Concile der römischen Kirche ganz unterworfen hatte; ein Uebereinkommen, das, wenn es auch später von den Patriarchen von Alexandria, Antiochia und Jerusalem nicht anerkannt und daher wieder hinfällig wurde, doch einen bedeutenden Eindruck hinterließ. Zumal jetzt in Nikolaus V. ein, trotz seiner unansehnlichen Gestalt, kräftiger und dabei umsichtiger Regent den päpstlichen Stuhl bestieg, dem es, das Schisma zu beenden und Rom wieder wehrhaft zu machen gelang, und welcher die Wissenschaft im humanistischen Sinne großartig förderte. Freilich war er es auch wieder, welcher die städtische Selbständigkeit Roms für alle Zeit unterdrückte. „Aber den Verlust dieser municipalen Freiheit" — fügt Gregorovius hinzu [1]) — „ersetzte doch sowohl die Natur Roms als die des Papstthums durch ein großartiges keiner anderen Stadt der Erde eigenes Wesen, in dessen kosmopolitischer Luft sich alles Monarchische und Dynastische verzehrt. Es ist der moralische Weltbezug Roms, der Welthauch, der darin weht, die Weltidee der Kirche, die sich

[1]) A. a. O. I. Bd. S. 137.

noch im Papstthum abspiegelt, wodurch die Alma Roma diejenigen bezaubert, die in ihr leben, und zu dem Bekenntniß zwingt, daß nirgend der Mensch sich freier von Vorurtheilen empfinde, als in dieser Weltrepublik."

Wohl konnte Nikolaus V. auf seinem Sterbebette sich berühmen: „Ich habe die Kirche nicht allein von ihren Schulden befreit, sondern zu ihrem Schutz prachtvolle Festungen errichtet, sie mit herrlichen Bauten, mit den schönsten Formen einer von Perlen und Edelsteinen schimmernden Kunst geschmückt, mit Büchern und Teppichen, mit goldenen und silbernen Geräthen und köstlichen Kultusgewändern überreich ausgestattet — und alle diese Schätze nicht durch Habsucht, Simonie, Geschenke und Geiz zusammengerafft, vielmehr jede Art großmüthiger Liberalität geübt, in Bauwerken, wie im Ankauf von zahlreichen Büchern, in fortgesetzten Abschriften lateinischer und griechischer Werke und in der Besoldung von gelehrten Männern der Wissenschaft." Nächst seinem Beispiel war aber für die Entwicklung der Renaissance jener Besuch des griechischen Kaisers und zwar darum von großer Bedeutung, weil sich in dessen Gefolge die Platoniker Gemisthos Plethon und Bessarion, Bischof von Nicäa, befanden, welcher letztere zur römischen Kirche übertrat und ganz in Italien blieb. Schon früher hatten die Gesandtschaften der griechischen Kaiser griechische Gelehrte nach Italien geführt. So den Emanuel Chrysaloras, der einen so großen Eindruck hinterließ, daß er (1397) von Florenz einen Ruf als Lehrer der griechischen Sprache und Wissenschaften erhielt. Obschon er bei seinem unruhigen Wesen nur kurze Zeit hier verweilte und dann nach Mailand, Pavia und Venedig ging, so war doch sein Einfluß nur um so ausgebreiteter. Er hinterließ eine Schule, zu welcher unter vielen Anderen Leonardo Bruni, Poggio, Vergerio gehörten. Seitdem war das Studium der griechischen Sprache in Aufnahme gekommen, und mehr noch durch lateinische Uebersetzungen das der griechischen Schriftsteller. Nun aber wußten Plethon und Bessarion im Gegensatze zu der das ganze Mittelalter in den scholastischen Formen beherrschenden Aristotelischen Philosophie eine ungemeine Begeisterung für Plato und dessen Philosophie zu verbreiten, was darum von so großer Bedeutung war, weil es der Egoität der Zeit

entgegenwirkte und ihren Bestrebungen eine idealere Richtung verlieh. Es entspricht nur dem, was früher von der eigenthümlichen Natur des in den toskanischen und umbrischen Landen herrschenden Geistes gesagt werden konnte, daß diese Philosophie vorzugsweise in Florenz ihren Sitz hatte und von hier ihre Wirkungen auf das übrige Italien ausübte.

So war denn das Studium der Alten, ihrer Philosophie, Wissenschaft, Dichtung und Kunst, nachdem es Jahrhunderte lang von der Kirche bekämpft und in dem Maße unterdrückt worden war, daß es nur in der Verborgenheit einzelner Klöster und Abteien ein nothdürftiges Asyl gefunden, wieder auf's Neue offen und siegreich in das Leben der weitesten Kreise getreten. Es war, als ob der europäischen Menschheit, welcher nur kurze Zeit später eine neue physische Welt erobert werden sollte, hiermit auch eine neue geistige Welt entdeckt worden wäre. Die hauptsächlichste Frucht dieses Einflusses aber war, daß an die Stelle der kirchlich-scholastischen Bildung eine freie Weltbildung trat, welche, insofern sie sich als Wissenschaft und Lehre darstellte, mit dem Namen Humanismus, insofern sie in dem äußeren Leben sinnliche Form und Erscheinung gewann, mit dem der Renaissance bezeichnet worden ist. Sie mußte, besonders in Allem, was Sprache betraf, dem Geiste der romanischen Völker mehr, als dem der germanischen Völker entsprechen, weil sie die Latinität zur Grundlage hatte, der dann das Griechenthum noch einen bedeutenden Inhalt, reinere Anschauungen der sinnlichen Lebensformen und mit den höheren geistigen Zielen auch einen höheren Schwung der Lebensauffassung gab. Schon in dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts trat aber das Studium der griechischen Sprache wieder in den Hintergrund; zur selben Zeit, da für die bildenden Künste durch das Studium der Antike das Griechenthum so maßgebend wurde, wozu freilich mit beitrug, daß auch die alte römische Kunst von diesem beeinflußt und bestimmt worden war.

In keinen anderen Lande, als in Italien, konnte diese neue Bildung eine so rasche Ausbreitung finden, konnten ihre Wirkungen so tiefreichende sein: theils, weil die italienische Sprache der lateinischen näher als jede andere stand und diese hier noch eine

größere Ausbreitung als irgendwo hatte (bedienten sich in Florenz doch selbst die Zünfte bei ihrem amtlichen Verkehr der lateinischen Sprache), theils weil der Geist der Italiener, dem der Alten hierin verwandt, vorzugsweise eine Richtung auf das Plastische und auf eine mehr objective Darstellung nahm, daher, wenn sie auch nicht in der Plastik selbst, sondern in der Malerei ihre Stärke zeigten, bei ihnen in dieser das objectiv-plastische Moment doch zu höherer Geltung gelangte, als das subjectiv-stimmungsvolle. Mehr als Alles trug aber noch hierzu bei, daß der Italiener das Römerthum mit einem gewissen Recht als eine Phase seiner eigenen Entwicklung betrachtete, daß er, wie schon Petrarca, die eigentliche Heimath seines Geistes, ja ein nationales Moment darin fand und die dazwischen liegenden Uebergangsformen lediglich als etwas Fremdes beurtheilte, von dem er nur zu gern sich ganz wieder losgesagt hätte. Er übersah aber dabei den Verfall dieses Römerthums, welcher das siegreiche Vordringen der Barbaren überhaupt erst möglich gemacht hatte, sowie, daß diese letzteren Zustände schufen und hinterließen, mit welchen man rechnen mußte. Der dieser Auffassung unstreitig zu Grunde liegende nationale Gedanke blieb daher nur auf das Gebiet der Phantasie und der Theorie beschränkt. Auch ist nirgend ein Versuch zu erblicken, ihm eine praktische Bedeutung zu geben, man müßte denn jene von Florenz an die Römer ergangenen Aufforderungen, von denen S. 40 die Rede war, dafür nehmen wollen. Der Humanismus, anfangs ein Ergebniß reinster Begeisterung, wurde nur zu bald mehr zu einer Sache der Schule als des Lebens, ja von der Ruhmsucht, Habsucht und Eitelkeit zu einer Sache des Ehrgeizes, der Betriebsamkeit und der Mode gemacht. Die Gelehrten stellten sich in den Dienst der Sonderinteressen, wechselten wohl auch in diesem, und suchten immer mehr Einfluß darauf zu gewinnen. Dies ist einer der Gründe, warum die Form so rasch den Geist überwog und die Rhetorik vor allen anderen Studien zur Blüthe gelangte. Die Macht der Rede wurde als eine Waffe erkannt, mit welcher oft noch größere Erfolge als mit dem Schwerte zu erzielen waren. Die Erziehung der Fürsten war vorzugsweise auf sie mit gerichtet. Es gab bald keinen Staatsmann, welcher nicht humanistische Bildung besaß und die Kunst der Rede erlernt hatte, wie ja Aeneas

Sylvius Piccolomini seine Erwählung zum Papste nur seiner glänzenden, hinreißenden Rednergabe verdankt haben soll.

Der Humanismus fand die Entwicklung der Individualität und Entfesslung der Egoität zwar schon vor, allein er trug zu beiden noch wesentlich bei. Insofern er mehr Gewicht auf die Form als den Inhalt legte, insofern er beide als bloße Mittel zum Zweck benützte, sei es, um damit zu glänzen oder um Vortheil damit zu erringen, war er der Verbindung von sinnlichem Lebensgenuß, ja von Verbrechen und Lastern mit feinem Kunstgeschmack und mit Bildung nur förderlich. Andererseits entwickelte er aber auch die edleren Antriebe der menschlichen Natur zu ganz außergewöhnlichen Erscheinungen.

Wohl sah man ein, daß die Aufnahme einer Literatur, welche, durchzogen von dem Geiste einer ganz anderen Moral, von ganz anderen Lebensauffassungen als die christliche war, nicht ohne große Gefahren sein konnte. Schon Boccaccio glaubte sich gegen derartige Einwürfe sicher stellen zu müssen. „Anders als jetzt — heißt es bei ihm — möge es sich damals verhalten haben, als man die Entwicklung der Kirche gegen die Heiden vertheidigen mußte, doch heute, da die wahre Religion erstarkt, alles Heidenthum vertilgt und die siegreiche Kirche im Besitze des feindlichen Lagers, heute könne man das Heidenthum ohne Gefahr betrachten und behandeln."

Später traten jedoch die Einwendungen bestimmter hervor, so in einem zu Anfang des 15. Jahrhunderts erschienenen Buche: Regola del governo di cura familiare, welches der Dominikaner Giovanni Dominico auf Veranlassung einer edlen Frau, Bartolomea degli Obizzi, geschrieben hatte, worin er gegen eine Zeit eifert, welche „die Jugend, ja die Kindheit mehr heidnisch, als christlich erziehe, eher Jupiter und Saturn, Venus und Cybele, als Gott, Vater, Sohn und heiliger Geist lehre, die zarten und noch unselbständigen Gemüther durch die den falschen Gottheiten dargebrachten Huldigungen vergifte und die von der Wahrheit abtrünnige Natur im Schoße des Unglaubens groß ziehe."

Der Humanismus brauchte aber deshalb noch keineswegs zu einem Bruche mit der kirchlichen Lehre und der christlichen Religion zu führen. Er konnte beiden auch wieder nützlich werden, wie er ja ohne Zweifel hier und da zu einer größeren Vertiefung des religiösen

Empfindens geführt hat. Besonders hat die Aufnahme und Verbreitung der platonischen Philosophie hierauf wohlthätig eingewirkt. Auch zeichneten sich die ersten Humanisten Italiens meist durch Frömmigkeit und Gottesfurcht aus. Zu leugnen aber ist nicht, daß der Einfluß der Literatur der Alten im Allgemeinen der religiösen Skepsis förderlicher war, als dem christlichen Glauben, was zwar eine größere Toleranz, doch auch eine größere Gleichgültigkeit zur Folge hatte. „Die Skepsis regte sich überall“ — sagt Gregorovius von der Zeit Leo's X., d. i. jenes Papstes, der unmittelbar nach seiner Wahl zu seinem Bruder Julian de' Medici sagte: „Genießen wir das Papstthum, da es uns Gott gegeben hat“ — „aber sie war diplomatisch, denn sie bequemte sich dem bestehenden Cultus an.“ Aus ihr ging jene Vermischung christlicher und heidnischer Gestalten selbst noch bei Darstellungen hervor, die einen religiösen Zweck hatten oder doch zur Verherrlichung der Kirche dienten [1]) und den christlichen Cultus in einen Polytheismus zu verwandeln drohten; wennschon es wahr ist, daß, wie es bei Burckhardt [2]) heißt, „die alte Götterwelt in diesen Darstellungen die doppelte Bedeutung hatte, die Allegorie der allgemeinen Begriffe zu ersetzen (was noch als ein Rest des alten scholastischen Geistes anzusehen sein würde) und ein selbständiges freies Element der Poesie und Kunst, ein Stück neutraler Schönheit zu bilden.“

Am nachtheiligsten war aber doch, daß der Humanismus sich so bald von dem Erbübel des Gelehrtenthums, von Hochmuth und Neid, behaftet zeigte. Er erfüllte die Welt mit einem Schulgezänke, hauptsächlich erregt durch die einseitigen Vertreter des Platonismus und der Aristotelischen Philosophie, welches dem früheren der Scholastik nichts nachgab, und man brachte bei der Bekämpfung der Gegner Mittel in Anwendung, welche nicht nur zu persönlicher

---

[1]) Ich will nur an den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst erinnern: „Gemälde, Embleme, Sinnsprüche, Inschriften, Statuen — heißt es bei Gregorovius (a. a. O.) Thl. VIII. 168 — alles athmete den Geist der Renaissance. Die wiedererstandenen Götterbilder der Alten begrüßten auf der weiten Via triumphalis den vorüberziehenden Papst.“ — Statuen von Christus und der Jungfrau, von Aposteln und Heiligen gesellten sich zu antiken Göttergestalten. Durch prachtvolle Triumphbogen zog der Papst unter Sinnbildern des Heiligthums fort.

[2]) A. a. O. S. 202.

Herabwürdigung, sondern zu der des ganzen Standes führten, zumal die Gelehrten auch noch in anderer Weise hierzu Veranlassung gaben. Sie begannen der Egoität, der Genußsucht, den Lastern der Zeit selbst mit zu fröhnen, was um so schlimmer war, als es unter dem Schutze der Geistlichkeit geschah, die sich des Humanismus bald ganz zu bemächtigen wußte, so daß die meisten seiner Vertreter Geistliche waren und gleichwohl nicht selten Kirche und Geistlichkeit dem cynischesten Spotte preisgaben, weil sie es mit größerer Sicherheit als jeder andere thun konnten. Sie durften cynisch und heidnisch, aber nicht freie Denker sein. „Nachdem die humanistische Bildung" — heißt es bei Gregorovius [1]) — „aus dem Stadium begeisterter Entdeckungen herausgetreten war, wurde sie zum geistigen Luxus, ohne tiefere Wirkungen im ethischen Leben der Nation hervorzurufen. Sie verjüngte sich nicht moralisch, und dies ist ihre Schwäche noch am heutigen Tag". Sinnliche, kühne Naturen fühlten sich hierdurch gereizt, dem Urtheile der Welt in jeder Weise zu trotzen. Ernste Gemüther nahmen um so tiefer Anstoß daran.

Auch jetzt rief ein Zustand, der selbst einen Macchiavell zu dem Ausspruch bestimmte: daß Italien verdorbener, als irgend ein anderes Land Europa's sei, die hier schon so oft beobachtete Erscheinung von Bußpredigern und Büßern wieder hervor. So traten im 15. Jahrhundert nach einander Bernardino da Siena, Alberto da Sarzana, Giovanni Capistrano, Jacopo della Marca, Roberto da Lecce, zuletzt Girolamo Savonarola und dieser in derjenigen Stadt auf, von welcher die Renaissance zwar vornehmlich ausgegangen war, sich aber doch am reinsten von Auswüchsen erhalten und die schönste Blüthe getrieben hatte. Denn hier war schon früh unter den bedeutendsten Bürgern ein edler Wetteifer für die Entwicklung derselben entstanden. Palla Strozzi, welcher die so erfolgreiche Berufung des Manuel Chrysolaras veranlaßte, Niccolo Niccoli, der rastlose Sammler werthvoller Handschriften und Bücher, Gianozzo Manetti, Carlo Marluppino und die beiden Medici haben ihre Namen hierdurch unsterblich gemacht. Sie kamen anfänglich bei Fra Ambrogio

[1]) A. a. O. Bd. VIII. S. 272.

Traversari mit Gelehrten wie Poggio, Bracciolini, und Leonardo Bruni zusammen. Hier war es auch, wo in Cosmo de' Medici, nachdem er durch Pletho's Vorträge für die platonische Philosophie begeistert worden war, der Gedanke entstand, nach dem Vorbilde der Plato'schen Schule eine platonische Akademie zu gründen. Daß, wie behauptet worden, er zur Ausführung dieses Plans sich einen siebenjährigen Knaben ersehen, dessen Begabung ihn in Staunen gesetzt, ist gewiß nur ein Märchen. Wohl aber hat er auf die Entwicklung des jungen Marsiglio Ficino großen Einfluß ausgeübt, ihn in der Liebe zu Plato bestärkt und später mit den Uebersetzungen der Werke Plato's und der hermeutischen Schriften betraut. Sein Umgang wurde ihm später so unentbehrlich, daß er ihm ein Landhaus in der Nähe des seinigen schenkte, wo dann Marsilio allerdings der geistige Mittelpunkt jener platonischen Akademie wurde, die von Lorenzo de' Medici noch erweitert zur Gründung aller anderen gelehrten Akademien die Anregung gab, die in der Folge entstanden; so derjenigen des Pomponius Laetus zu Rom, des Jovianus Pontanus zu Neapel und des Lodovico Sforza zu Mailand, welche letztere aber nicht öffentlich war. Ficino war es auch ferner, welcher in Uebereinstimmung mit Lorenzo de' Medici den Platonismus auf das Christenthum anzuwenden und beide in Einklang zu bringen suchte, was von Pico da Mirandola dann auf die jüdische Geheimlehre ausgedehnt wurde. Dies bahnte den Weg, die neue Philosophie der Kirche ebenso dienstbar zu machen, wie früher die Aristotelische.

Nichtsdestoweniger und obschon Savonarola's Rückberufung nach Florenz hauptsächlich das Werk Lorenzo's de' Medici war, waren die flammenden Reden des ersteren ebensosehr gegen diesen, wie gegen die Corruption der Geistlichkeit und die weltliche Macht des Papstes gerichtet. Viel trug dazu bei, daß er in Fra Mariano von Genazzano, einem von Lorenzo begünstigten Mönche, den heftigsten Gegner fand, daß die Humanisten des Medicäischen Kreises ihn mit ihrem Spotte verfolgten [1]) und seine Anschauungen immer mehr einen politischen für kirchliche Republik schwärmenden

---

[1]) So z. B. in dem Prolog, welchen Polizian im Mai 1488 der Aufführung der Menächmen des Plautus vorausschickte.

Charakter annahmen, welcher in entschiedenem Widerspruch mit Lorenzo's Bestrebungen stand.

Das Verhältniß zwischen ihm und Lorenzo, den man im Verdacht hatte, die bürgerliche Freiheit von Florenz mehr und mehr einschränken zu wollen, war bald zu einem feindseligen geworden. Der Sturm, den die Reden des kühnen Mönchs erregten, kündigte eine andere Renaissance, die des Christenthums, kündigte die Reformation an.

Fast noch wichtiger für die vorliegende Darstellung aber ist ein anderer Zwiespalt, mit welchem der Humanismus und die Renaissance die italienische Nation damals bedrohte und welcher so recht deutlich erkennen läßt, wie wenig diese die nationale Einheit unmittelbar zu fördern geeignet waren. Indem nämlich die lateinische Sprache von den Humanisten für die eigentlich nationale ausgegeben und die neue Bildung ganz einseitig auf sie zu gründen versucht wurde, kam die Nation in Gefahr, in zwei Theile zerrissen zu werden, weil diese Sprache fast nur von den oberen Volksklassen in solchem Sinne aufgenommen, von dem Volke aber abgelehnt wurde, welches nicht blos an seinen Dialekten, sondern auch an dem volgare illustre, der Sprache der Dante, Petrarca und Boccaccio, der laudi und rappresentazioni, festhielt.

Immerhin aber wurde die Entwicklung der nationalen Dichtung längere Zeit durch die humanistischen Bestrebungen gehemmt, ja sogar die Entwicklung der italienischen Sprache selber bedroht. Schon Petrarca sah in seinen späteren Tagen mit Geringschätzung auf seine italienischen Reimereien herab, und selbst Boccaccio glaubte, daß Dante ein noch ungleich würdigeres Werk geschaffen haben würde, wenn er sich dazu der lateinischen Sprache bedient gehabt hätte, was er in der That ursprünglich auch Willens gewesen ist. Noch dem Ariost gab später der Cardinal Bembo den Rath, sein Epos in lateinischer Sprache zu dichten. Auch wird man den auffallend andauernden Mangel an bedeutenderen Dichtungen der Nationalsprache so unmittelbar nach dem glänzenden Aufschwung, welchen die italienische Dichtung im 13. Jahrhundert genommen, nicht blos aus einem Mangel an poetischen Talenten zu erklären brauchen. Kann er doch ebenso gut darauf beruhen, daß die Zeit der Entwicklung solcher Talente zu ungünstig war, daß sich niemand in ihr zur

nationalen Dichtung angeregt fühlte, vielmehr die Talente, welche es gab, durch den Glanz und die Erfolge der humanistischen Studien in ganz andere Bahnen gelenkt werden mußten.

Daß die nationale Sprache in diesem Kampfe zuletzt doch über die lateinische siegte, lag theils in der poetischen Armuth der in der lateinischen Sprache dichtenden Gelehrten, theils darin, daß die poetischen Talente, die allmählich in der Zeit auf's Neue hervortraten, sich doch wieder vorzugsweise der italienischen Sprache bedienten und auch sonst einzelne einflußreiche Männer durch Beispiel und Lehre für letztere eintraten.

Man braucht nur die Gegenstände verschiedener der epochemachenden lateinischen Dichtungen der damaligen humanistischen Gelehrten in Betracht zu ziehen, um zu erkennen, wie bar die meisten von ihnen alles poetischen Sinnes und Geistes waren. Da wurde die Goldmacherei, die Seidenzucht, die Astronomie, ja die Lustseuche besungen. Nur in der Verstandesdichtung, in den kleineren Formen des Epigramms, der Inschrift, der Elegie, wurde bemerkenswerthes geleistet. Aber der höchste Ruhm bestand auch hier für den Poeten nur darin, die Muster der Alten in täuschender Weise zur Nachahmung zu bringen. Polizian war einer der wenigen Gelehrten des 15. Jahrhunderts, die von wahrhaft poetischen Antrieben ausgingen und dabei von bedeutenderem Talent unterstützt wurden. Grade er aber bediente sich meist der italienischen Sprache hierzu. Neben ihm werden noch Pacifico Massimo, Michael Marullo Tarcagnota, Gianantonio Campano, Marcantonius Flaminius, Hieronymus Vida und Sannazaro in Neapel gerühmt. Letzterer, der für uns noch von einiger Wichtigkeit ist, dichtete etwas später ebenfalls wieder in italienischer Sprache, wie ich glaube, angeregt von dem Beispiele Poliziano's und Lorenzo's de' Medici, da letzterer nachweislich den neapolitanischen Hof für die italienische Dichtung und Sprache einzunehmen gewußt hatte.

Auch darf nicht übersehen werden, daß die Laudi und Sacre Rappresentazioni fort und fort in der Volkssprache gedichtet wurden und wohl auch gedichtet werden mußten, daß auf diesem Gebiete ein Dichter wie Feo Belcari erschien und große Bewunderung erregte, daß edle Frauen, wie Lucrezia Tornabuoni de' Medici (die Mutter Lorenzo's), die Laudi-Dichtung, andere die

Sonetten- und Canzonendichtung in italienischer Sprache pflegten, in letzterer außer Polizian und Lorenzo de' Medici auch noch Matteo Palmieri, dessen Città di vita als ein leiser und leichter Nachklang Dante'scher Dichtungsweise zu betrachten ist, und Girolamo Benivieni, in bedeutenderer Weise hervortreten; daß ferner die chronikalischen Geschichtsschreiber, wennschon mit minderer Kraft, dem Beispiel der beiden Villani, Masuccio Salernitano in seinem Novellino, obzwar mit ungleich geringerem Talent, dem des Boccaccio folgten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit dafür war aber doch, daß ein so bedeutender, einflußreicher, tief gebildeter und das Alterthum so enthusiastisch verehrender Mann, wie Lorenzo de' Medici, offen durch Beispiel und Lehre für nationale Sprache und nationale Dichtung eintrat. Das erstere geschah in seinen zum Theil ganz volksthümlich gehaltenen Idyllen, seinen schon früher erwähnten Tanz- und Faschingsliedern (Canzoni a ballo und carnascialeschi), seinen Liebesliedern, Sonetten und geistlichen Gesängen, so wie endlich in seinem Mysterienspiel von St. Johannes und Paulus. Wie er durch Lehre gewirkt, läßt sich recht deutlich aus dem Sendschreiben erkennen, mit welchem er eine für den Prinzen Federigo d'Aragona unternommene Sammlung toskanischer Dichtungen begleitete.

„Keiner“ — lesen wir hier[1]) unter Anderem — „darf diese toskanische Sprache als schmucklos oder arm geringschätzen. Denn wer ihre Zierde und Fülle recht würdigt, wird sie statt rauh und arm, reich und fein gebildet finden. Ja, es läßt sich nichts Treffendes, Sinnreiches, Geistvolles, es läßt sich nichts Erhabenes und Majestätisches denken, wovon uns die beiden größten Dichter, Dante und Petrarca, nicht glänzende Muster darbieten.“ Sowie später:

„Was die Trefflichkeit einer Sprache ausmacht, scheint mir die unsere in reichem Maße zu besitzen und ich bin der Ansicht, daß die Kenntniß dessen, was in ihr geschrieben, namentlich was von Dante behandelt worden ist, seines wichtigen und ernsten Inhalts wegen nicht blos Nutzen bringt, sondern notthut. — Man darf aber auch künftigem Erscheinen trefflicher Schriften in dieser Sprache

[1]) Nach Reumont a. a. O. II. S. 4.

entgegensehen, deren Jugendzeit bis jetzt gewährt hat und die stets an Zierlichkeit, wie an Reichthum gewinnt. Größere Vollendung im reifen Alter steht in Aussicht, namentlich wenn die florentinische Herrschaft sich ausdehnt, was nicht blos zu hoffen, sondern durch wackere Bürger mit allem Aufwand von Geist und Kraft anzustreben ist."

Lorenzo's Dichtungen sind durch den frischen Naturton ausgezeichnet, den sie im Gegensatz zu den Dichtungen der Gelehrten, sowie überhaupt zu den meisten Dichtungen der Renaissancezeit anschlagen, deren Grundzug, wie Gregorovius sagt: „Kunst ohne Natur, schöne sinnliche Form ohne Seele" ist. Sie sind ausgezeichnet durch treffliche Lebensbeobachtung und Frische der Sittendarstellung, durch wahre Innigkeit der Empfindung und muntere, zu burleskem Uebermuth neigende Laune. Unter seinem Schutze dichteten Luca und Luigi Pulci, der Schöpfer des burlesk gefärbten romantischen Epos, sowie Polizian, auf den ich, als den Dichter des ersten Dramas in italienischer Sprache und den Begründer derjenigen Gattung zurückkommen muß, welche in der Entwicklung desselben eine so große Rolle spielt, weil an sie die Entstehung der Oper sich anlehnte. Auf dem Gebiete der Musik und des Burlesken bildeten die Italiener diejenigen Formen des Dramas aus, worin sich bisher der nationale Geist derselben am freiesten und eigenthümlichsten entfaltet hat. Der Barbier Domenico, genannt Burchiello, ward damals in dieser zweiten Gattung, zwar nicht als Dramatiker, wohl aber durch seine Sonette berühmt. Daß er die künstlichste aller Versformen zu dieser volksthümlichen Wunderlichkeit wählen konnte, ist ein Beweis für das, was über das Volksthümliche und Nationale der von den höfischen Dichtern ausgebildeten Versformen bereits gesagt worden ist.

Mit Anfang des 16. Jahrhunderts scheint der Sieg der italienischen Sprache über die lateinische in der Dichtung entschieden gewesen zu sein. Man hatte begonnen, die lateinischen Uebersetzungen der griechischen Dichter und die lateinischen Werke der Humanisten in die Nationalsprache zu übertragen. Die Staatsmänner und Gesandten fingen jetzt an, ihren Ruhm nicht blos darin zu suchen, daß sie in den classischen Formen der Römer sich auszudrücken verstanden, sondern auch noch nach dem anderen zu streben,

in den Formen der eigenen Sprache zu glänzen. Die Improvisatoren Antonio Tebaldno aus Ferrara und Bernardo d'Accolti aus Arrezzo rissen durch ihre italienischen Improvisationen die vornehme Welt am Hofe Leo's X. in einen wahren Taumel der Begeisterung. Jenen gab Rafael einen Platz unter den Dichtern seines Parnaß, dieser wurde selbst von Ariosto bewundert. Neben ihnen glänzten noch Francesco Maria Molza aus Modena und der durch seine Sonette berühmte Agustino Beazzano; etwas später Vittoria Colonna, die Gemahlin Pescara's.

Die Wirkungen der Renaissance waren nicht nur auf den verschiedenen Gebieten des Lebens, sondern auch auf denen der Kunst sehr verschieden. Dies hatte, was die letztere betrifft, theils einen subjectiven, theils einen objectiven Grund. Denn es kam zunächst Alles darauf an, ob man das, was von ihr das Alterthum überliefert hatte, einfach nur nachahmte, d. i. in ähnlicher Weise wieder herstellte oder höchstens formell weiter ausbildete, auf andere Gegenstände anwendete und mit einem neuen Inhalt erfüllte oder ob man es frei ergriff, sich mit dem Geiste desselben durchdrang, um unter diesem Einflusse das eigene Leben, die eigene Eigenthümlichkeit zu einem ihr entsprechenden Ausdruck zu bringen.

Nur das letztere konnte zu einer wahrhaft nationalen und individuell eigenthümlichen Kunst führen. Es war auf den Gebieten erleichtert, auf welchen sich bereits eine derartige Kunst in bedeutender Weise, unabhängig vom Alterthum, zu entwickeln begonnen, oder auf denen doch das Alterthum keine direkten Vorbilder der Nachahmung hinterlassen hatte. Beides war auf den Gebieten der Musik und der Malerei der Fall, auf welchen auch in der That die Italiener die größte nationale Bedeutung erlangten. Wie sehr aber im Allgemeinen die Tendenz der Renaissance damals auf Nachahmung gerichtet war, sollte sich nichtsdestoweniger grade hier zeigen, insofern man sich längere Zeit die Wiederherstellung der Musik der Alten gradezu zur Aufgabe setzte, in die Malerei aber das plastische Ideal der Griechen einzuführen suchte. Doch war es für die Malerei von großer Bedeutung, daß die Aufgaben von wesentlich anderer Art und an andere Gesetze gebunden, als in der Plastik, waren und daß man im Fortschritt der angewandten Mathematik diese Gesetze, die Gesetze der Perspective, grade damals entdeckte

und diesen Aufgaben hierdurch selbst noch eine ungeheure Erweiterung und Perspective gab.

Die Nachahmung wurde überhaupt da am wenigsten gefährlich, wo, wie auch in den beiden anderen bildenden Künsten, die Art der Aufgaben von denen der Vorbilder vielfach abwich oder wie in der Plastik und Malerei immer wieder auf's Neue auf das Studium der lebendigen Natur verwies. Hier ist der Einfluß der Naturwissenschaften bemerkenswerth. In Bezug auf die Plastik durch die Entwicklung der Anatomie, in Bezug auf die Architektur durch die tiefere Einsicht in die Gesetze der Mechanik, besonders der Schwere. Für letztere waren die Fortschritte noch von Bedeutung, welche die Baukunst seit den Zeiten der Griechen und Römer in der Lösung verschiedener architektonischer Probleme gemacht hatte, wodurch auch der Kreis der Aufgaben wieder erweitert worden war. Die Architektur der Renaissance beweist vor Allem, welche überwiegend weltliche Tendenz diese letztere belebte, da ihre Stärke ganz auf Seiten der weltlichen Kunst, besonders im Palastbau, liegt, während sie in der kirchlichen Kunst unter den großen Baustilen des Mittelalters geblieben und in ihren größten Leistungen auf diesem Gebiete ihnen vielfach verschuldet ist.

Was die Dichtung betrifft, so kann im Allgemeinen gesagt werden, daß sie abhängiger von den Vorbildern der Alten auf dem Gebiete des Pathetischen und Tragischen, als auf dem des Komischen und Burlesken erscheint. Für das Drama, welches die Alten in so vorzüglicher Weise ausgebildet hatten und von welchem uns so große Muster erhalten geblieben sind, lag die Versuchung der unmittelbaren Nachahmung darum um so viel näher, als für die beiden anderen Dichtungsarten, weil hier von den Italienern, sowie überhaupt von den neueren Völkern, noch nichts von wahrhafter Bedeutung, weder nach Form, noch nach Inhalt, geschaffen worden war. So nachtheilig die akademisch-methodische Nachahmung der Alten aber im Drama auf die Entwicklung desselben bei den Italienern auch eingewirkt hat, so war es für die Entwicklung des neueren Dramas im Allgemeinen doch von höchster Bedeutung, daß in dieselbe plötzlich Vorbilder traten, welche in ihrer Art hochvollendet, grade das darboten, was dem Drama des Mittelalters so sehr noch gefehlt hatte: wahrhaftes dramatisches Leben und wahrhafte drama-

tische Form mit Rücksicht auf die Wirkung der Bühne, hervorgegangen aus der Erkenntniß des Wesens des Dramatischen, von dem man bisher noch so gut wie keinen Begriff hatte. Auch hier konnte die Nachahmung der Alten auf dem Gebiete des Lustspiels und der Burleske weniger gefährlich sein, als auf dem der Tragödie, weil jene, die es mit der Darstellung der Gegenwart zu thun haben, immer wieder zum Studium der Natur und des Lebens auffordern, die Tragödie dagegen mehr auf die Vergangenheit eingeschränkt ist, daher sie sich, wenn auch nicht durchaus, so doch mit, auf verwandte Stoffe verwiesen sieht und bei der ganzen Richtung der Zeit auch mit Vorliebe an diesen selbst, oder doch an der Art ihrer Darstellung festhalten mußte.

III.

Anfänge des italienischen Dramas bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Die lateinischen Tragödien: Alberto Mussato. — Italienische politische Dramen: Francesco Montavano. — Das Schäferdrama: Poliziano; die Egloghe rusticali der Gesellschaft de' Rozzi; Niccolo da Correggio. — Il Timone des Bojardo. — Das romantische Drama: La Floriana; Jacopo Nardi; Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo; Bernardo d'Accolti. — Vorstellungen in Rom. — Vorstellungen in Florenz; ital. Uebersetzungen latein. Stücke. — Entstehung der Gesellschaften und Akademien. — Schauspieler des ferraresischen Hofs. — Volksspiele in Neapel, Toscana und Venedig. — Umbildung der sacre rappresentazioni. Die Frottola. — Die Farsa cavajole in Neapel; Caracziolo. — Stegreifspiele. — Die Burleske. — Darstellungsweise. — Verhältniß der Gesellschaften und Akademien zu den Berufsschauspielern.

Schon die Dramen Hroswitha's beweisen, daß die römischen Theaterdichter durch das ganze Mittelalter, wenn auch immer nur Wenigen bekannt waren. Auch scheint eine weltliche lateinische Dichtung, obwohl unterbrochen, neben der geistlichen hergelaufen zu sein. Einige dieser Dichtungen sind uns sogar in den sogenannten Carmina Burana erhalten geblieben. Sie gehören dem 12. Jahrhunderte an und man ist geneigt, die besten Stücke davon auf

italienischen Ursprung zurückzuführen [1]). Auch an dramatischen Versuchen dieser Art scheint es, wie der (S. 208.) schon erwähnte Pamphilus de documento amoris beweist, nicht ganz gefehlt zu haben. Die ältesten, unter dem Einfluß der wiedererwachten Studien der Alten in Italien entstandenen und uns bekannt gewordenen Dramen aber sind die Tragödien des Alberto Mussato: Eccerinis und Achilleis.

Alberto Mussato, 1261 zu Padua geboren und frühe verwaist, war länger genöthigt, sich und seine Familie nothdürftig als Schreiber zu unterhalten. Fleiß und außergewöhnliche Begabung hoben ihn dann aber rasch zu hohen Stellungen empor. 1296 erhielt er bereits Sitz und Stimme im Rath seiner Vaterstadt. 1312 zeichnete er sich auch im Felde noch aus, wobei er sich das Vertrauen des Kaisers Heinrich VII. erwarb. 1314 ward er als Dichter gekrönt. Der Wechsel des Schicksals, der damals in Italien fast keinem großen Manne erspart blieb, sollte später auch ihn treffen. Eine jener Umwälzungen, von denen die italischen Städte so schwer heimgesucht wurden, trieb ihn 1325 in die Verbannung nach Chiozza, wo er 1330 auch starb. Seine zahlreichen historischen und poetischen, damals zum Theil Aufsehen erregenden Werke sind in so musterhaftem Latein geschrieben, daß man ihn hierin über alle seine Zeitgenossen, selbst über Petrarca gestellt. Zu ihnen gehören auch jene beiden Tragödien. Gleichwohl würde es für die Entwicklung des italienischen Dramas vielleicht förderlicher gewesen sein, wenn er wenigstens eine von ihnen, die Eccerinis [2]), in der Nationalsprache geschrieben hätte. Obschon er augenscheinlich dabei den Seneca zum Vorbild nahm und sie in dessen Styl zu dichten versuchte, sie auch, wie dieser, in Acte theilte und mit Chören versah, so ist der Geist, der ihn bei der Wahl und der Erfassung des Stoffes geleitet, doch ein durchaus nationaler, die Behandlung im Uebrigen aber fast noch die mittelalterliche. Es ist noch immer das bloße epische Aneinanderreihen von Begebenheiten, dieselbe abstracte Charakteristik, der Mangel

---

[1]) Burckhardt, a. a. O. S. 138.

[2]) Näheres darüber findet man bei Paolo Emiliano Giudici. Storia del teatro in Italia I. 180 und Klein, Gesch. d. Dram. V. S. 239.

an wirklichem dramatischen Leben, dieselbe Unbeholfenheit der Bewegung und der Entwicklung. Nur das Pathos des Senecadramas bietet dafür einen Ersatz und erzeugt hier und da selbst schon den Schein einer individuelleren Lebensäußerung.

Ezzelino, der Tyrann von Padua, ist im Grunde darin die einzige lebensvollere Gestalt. Alberico, sein Bruder, theilt zwar seine Verbrechen und seinen Untergang, nimmt aber in den ersten Acten kaum eine wesentlich andere Stellung im Organismus der Handlung ein, als der Vertraute der späteren französischen Vorzimmertragödie. Erst im letzten Acte wird er plötzlich zur Hauptperson. Das Gegenspiel ist durch lauter abstracte Figuren: Hauptleute, Soldaten, Boten, sowie einen Mönch vertreten. Das Hauptinteresse, welches sie darbieten, besteht fast immer nur darin, daß sich der Held an ihnen entwickelt. Auch daß dieser bereits im vierten Acte verschwindet und seine Erscheinung, sein Schicksal weder Furcht, noch Mitleid, sondern einzig Schrecken erregt, darf noch als Fehler bezeichnet werden. Gleichwohl ist der Dichtung ein tragischer Zug nicht abzusprechen, der in dem titanenhaften Trotz ihres Helden und in dem ebenso unheimlich, wie unaufhaltsam über ihn hereinbrechenden Schicksale liegt. Beides zwingt ein ästhetisches Interesse ab, welches dagegen der, ganz nur nach dem Muster des Seneca gearbeiteten, Achilleis fehlt.

Es geht hieraus hervor, daß Mussato in seiner Eccerinis auf dem besten Wege war, unter dem Einflusse der Alten aus dem mittelalterlichen Drama ein neues, nationales zu entwickeln. Auch ist anzunehmen, daß, falls er sie nur in italienischer Sprache geschrieben hätte, eine volksthümliche Wirkung nicht ausgeblieben sein würde. So aber wurde eine gelehrte Arbeit daraus, die wohl kaum jemals aufgeführt worden ist. Doch blieb sie nicht ohne Nachfolge, vielleicht selbst nicht ohne Einfluß.

Der hier angeschlagene national-politische Ton tritt in der weiteren Entwicklung der italienischen Tragödie noch öfter hervor, am stärksten bei dem größten der italienischen Tragiker, bei Alfieri. Die Dichter des 15. Jahrhunderts hielten aber besonders an dem von Mussato zugleich noch gegebenen Beispiele fest, den Stoff der Tagesgeschichte zu entlehnen. So wurde unter Anderem von Giovanni Manzini della Motta aus Lucca die Eroberung von

Cesena und der Sturz Antonio's della Scala, von Carlo Verardi Cesenati die Eroberung Granada's in seiner Historia Boetica (welche 1492 zu Rom aufgeführt wurde), und von Laudivio da Vezzano die Ermordung des Jacopo Piccinino in seinem De captivitate ducis Jacobi behandelt [1]). Derartige Stücke wurden aber auch bald in italienischer Sprache und zwar für die Aufführung geschrieben. Einige der uns davon erhalten gebliebenen scheinen ganz unmittelbar für die Feier irgend eines bestimmten politischen Ereignisses verfaßt worden zu sein. Dies geht z. B. aus der Vorstellung hervor, welche man nach Rückkehr des Herzogs Guidobaldo da Montefeltre aus der Gefangenschaft, am 19. Februar 1504 am Hofe zu Urbino gab. Sie hatte die Commedia del duca Valentino e di papa Alessandro VI. zu ihrem Gegenstand, in welcher dargestellt war: „wie Madonna Lucrezia nach Ferrara geschickt wurde; wie man die Herzogin zu den Hochzeitsfeierlichkeiten einlud; wie man sich des Staates zu bemächtigen kam; wie der Herzog das erste Mal wieder zurückkehrte und dann wieder abreiste; wie man den Vitellozzo und Andere vom Adel beseitigte; wie Papst Alexander starb und der Herzog Urbino in sein Land zurückkehrte" [2]). Ein anderes Beispiel dafür liegt aus einer etwas späteren Zeit in einem Drama des Francesco Mantovano vor, welches die Vertreibung Lautrec's aus Mailand (1521) behandelt und über welches Ancona ausführlich berichtet hat [3]).

Wie die Achilleis neben der Eccerinis, laufen neben diesen zeitgeschichtlichen, vom warmem Pulsschlag des Tagesinteresses belebten Stücken auch solche her, welche entweder selbst in der Stoffwahl direct auf die Nachahmung der Alten ausgingen, oder die Formen derselben mit dem alten scholastisch-allegorischen Geiste zu erfüllen strebten. Von ihnen will ich hier nur die Polixena des Leonardo

---

[1]) Siehe Ancona, Origini del teatro in Italia. Firenze 1872. II. S. 154 etc., bei dem sich auch von dem letztgenannten Stücke eine Inhaltsangabe findet.

[2]) Ancona, a. a. O. S. 158, nach Baldi, Vita di Guidobaldo, Milano 1821. II. 164 und Comentario quorandum etc., Codici vaticano citato dall' Ugolino, Storia de' Conti e Duchi d'Urbino. Firenze II. p. 128.

[3]) A. a. O. II. 159.

Bruni, die verloren gegangene Philologia des Petrarca, den Philodoxeos des Leonbattista Alberti (1414), die Progne des Gregorio Correro († 1464), die Philogenia des Ugolino di Parma, die Amiranda des Michele Alberto da Carrara namentlich anführen.

Ancona weist darauf hin, daß, trotz der modernen Tendenzen und der römischen Vorbilder, diese Stücke sich fast alle noch an das alte Mysteriendrama anlehnen, daß sie noch immer an der epischen Darstellungsweise festhalten, die Einheit des Ortes wenig beachten und, was die in italienischer Sprache verfaßten betrifft, fast durchgängig in Octaven und Terzinen geschrieben sind.

Es war aber unter Einwirkung der griechisch-römischen Schriftsteller und in Anlehnung an die mittelalterliche Form des Dramas noch eine andere Art dramatischer Dichtung entstanden, welche durch das ganze 16. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielte und schließlich noch deshalb von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung nicht nur des italienischen, sondern auch des ganzen neueren Theaters wurde, weil sich hauptsächlich aus ihr die Oper entwickeln sollte — ich meine: das Schäferdrama.

Im Jahre 1472 schrieb nämlich (nach Bettinelli) [1]) Poliziano seinen Orfeo, welcher zugleich das erste der uns bis jetzt bekannt gewordenen, in italienischer Sprache geschriebenen, weltlichen Dramen ist.

Angelo Ambrogini aus Monte Pulziano, nach diesem seinen Geburtsort oder dessen wohlschmeckendem Weine, Pulziano oder Poliziano [2]) genannt, wurde am 14. Juli 1454 geboren. Er hatte sich, nach dem 1464 erfolgten Tode seines Vaters, welcher ein Opfer der Parteileidenschaft wurde, durch eine kümmerliche Jugend zu ringen gehabt. Doch scheint er früh die Aufmerksamkeit Lorenzo's de' Medici erregt und dieser ihn bei seinen Studien auf

---

[1]) Delle lettere e delle arti mantovani. Mantova, 1774.

[2]) Isidoro del Lungo, La patria e gli antenati d'Angelo Poliziano im Arch.: stor. ital. Ser. III, Bd. XVI. S. 9. — Opera Aug. Politiani. Florenz 1499; sowie die Ausgabe der ausgewählten Dichtungen: Stanze, l'Orfeo etc. von Isidoro Lungo. Flor. 1867.

der Universität zu Florenz unterstützt zu haben, da einige seiner frühesten Gedichte demselben gewidmet sind. Seine Uebersetzung des Homer, welche die Bewunderung der Welt erregte, erschloß ihm aber auch noch dessen Haus und Herz. — Es ist hier nicht der Ort, auf die übrigen Schriften Poliziano's näher einzugehen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß er unter den Gelehrten seiner Zeit das bedeutendste dichterische Talent besaß und sich um die Dichtung, sowohl in italienischer wie in lateinischer Sprache, große Verdienste erwarb, ja daß er nicht nur ein gelehrter, sondern, besonders durch seine Ripetti, auch ein volksthümlicher Dichter war. Er starb als Kanonikus der Florentiner Kathedrale 1494, zwei Jahre nach dem Tode seines Wohlthäters und Freundes.

L'Orfeo gehört zu den frühesten Werken Poliziano's. Er liegt uns jedoch in zwei Gestalten vor. Die Form des ältesten unterscheidet sich noch wenig von der des Mysteriendramas. Auch erschien er nach Batines in erster Ausgabe unter dem Titel: Rappresentazione della favola Orfeo. Tiraboschi, welcher bezweifelt, daß Polizian denselben so früh gedichtet haben könne, muß wenigstens zugeben, daß er spätestens 1483 in Mantua aufgeführt worden ist. Es ist die Frage, ob die Umdichtung des Orfeo in eine fünfactige Tragödie, als welche er von dem Bibliothekar Pater Ireneo Affò in Parma in der Bibliothek seines Conventes zu Reggio aufgefunden und 1776 zu Venedig durch den Druck veröffentlicht wurde, von Polizian selbst herrührt, da die ältere Fassung noch in einer 1524 erschienenen Ausgabe vorliegt. Auch in dieser neuen Gestalt ist die von anderen Versmaßen unterbrochene Octavenform beibehalten, ebenso (worauf Ancona schon hindeutet) die annunziazione, die aber hier nicht wie bei der sacra rappresentazione in den Mund eines Engels, sondern in den des Götterboten Mercur gelegt ist. Auch wechselt die Scene darin. Von dem Drama der Alten traten dagegen die Chöre und das Pathos, sowie der höhere poetische, wenn auch noch nicht dramatische Styl hinzu. Bemerkenswerth ist noch eine lateinische Anrede Orfeo's zu Anfang

---

[1]) Man sagt, daß er mitten im Festlärm, gelegentlich eines Besuchs des kunstliebenden Cardinals Franz von Gonzaga in 2 Tagen entstanden sei.

des III. Actes [1]). Aus sich selbst hat aber der Dichter den Schmelz der Empfindung gegeben, durch ihn der Sprache all ihren Ton- und Klangzauber zu entlocken gesucht, für ihn die Wirkungen wechselnder Versmaße, Octaven, Terzinen und insbesondere die der freieren Canzonenform aufgeboten.

Das nach einer Fabel des Ovid gedichtete Stück wird mit einer vorbereitenden Hirtenscene eröffnet, welche von der zerstörenden Macht der Liebe handelt. Orfeo erscheint auf einem Hügel und singt (in der ältesten Gestalt) eine Hymne zu Ehren des Cardinals von Mantua, an deren Stelle in der späteren Ausgabe ein Chor getreten ist. Jetzt flieht Eurydice von einer Schlange verfolgt über die Bühne. Orfeo, ihr Geliebter, erfährt, daß sie den Bissen derselben erlegen ist und beschließt, überwältigt von Liebesschmerz, ihr in die Unterwelt nachzufolgen. Diese letztere wird hierauf sichtbar, und sicher war auf ihre Darstellung ein großer Theil des Erfolges der Dichtung berechnet. Orfeo stimmt hier vor Pluto und Proserpina ein rührendes Klagelied an, welches das Herz der letzteren erweicht. Er erhält die Geliebte zurück, doch wird ihr Besitz an die Bedingung gebunden, daß er seine Gattin nicht eher wieder ansehen dürfe, als bis er zurück auf die Erde gelangt sei. Er kann jedoch der Versuchung nicht widerstehen, und Eurydice geht ihm zum zweiten Male verloren. Dem erneuten Versuche, sie dem Hades wieder zu entreißen, stellt sich Tesiphone entgegen. Worauf Orpheus, in seiner Verzweiflung, die Liebe zum Weibe für immer verschwört. Ein rasender Mänadenschwarm stürzt, diesen Frevel zu rächen, jetzt auf ihn ein. Er erliegt dem Angriff desselben. Das Bacchanal schließt mit dem Siegesgelage der wüthenden Weiber, die sein Haupt im Triumphe davon tragen.

Schon Boccaccio hatte durch seinen Ninfale d'Ameto die Hirtendichtung in Aufnahme gebracht. Die Verbindung des Liebesidylls mit der Göttersage war durch das Studium Ovid's und Virgil's nahe gelegt. Später mochte die Einwirkung Theokrit's noch hinzutreten, bei welchem das Idyll so häufig die dialogische Form

[1]) Musa triumphales titulos, et gesta canamus
Herculis, et forti monstra subacta manu.
Ut timidae matri pressos ostenderit angues
Intrepidusque fero riserit ore puer.

gewonnen hat. Der Medicäische Kreis war dieser Dichtung besonders zugethan. Girolamo Benivieni (der von einigen der älteren italienischen Literarhistoriker, aber sicher mit Unrecht, auch der Vater der italienischen Komödie und Tragödie genannt worden ist) ging mit seinen Eklogen wohl allen anderen voran. Besonders aber zeichnete sich Lorenzo de' Medici darin aus, welcher die Gattung durch seine Nencia da Barbarino erweiterte und ihr den rusticalen volksthümlichen Charakter verlieh. Ihm widmete der Sienese Fiorino Boninsegni seine Felicità pastorale, nachdem ihm Luigi Pulci mit seiner ungleich schwächeren Beca da Dicomano schon nachgefolgt war. Der Natursinn Lorenzo's ist durch seine Neigung zum Landleben, durch seine anmuthigen Villenbauten hinlänglich dargethan. Er lag überhaupt in der Zeit. Bei ihm trat jedoch noch der Sinn für das Volksthümliche hinzu, obschon er dieses wohl auch aus politischen Motiven gepflegt haben könnte.

Eine Quelle für seine ländliche Dichtung hat Lorenzo, wie ich glaube, in den rusticalen Gesängen der bäuerlichen Bevölkerung des Landes, besonders den Mailiedern, gefunden. Auch mögen diese schon damals eine dramatische Form, in den Maispielen (dem maggio contadino) gewonnen haben, die ich nicht anstehe für die Quelle der egloghe rusticali und commedie rusticali zu halten, von denen eine Zahl sienesischer Drucke aus den Anfängen des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben ist und die wohl bisweilen auch commedie di Maggio genannt wurden. Es scheint, daß, ebenso wie die italienische Komödie sich aus zwei verschiedenen Quellen entwickelt hat: aus der comoedia palliata der Römer und aus den Stegreifspielen des Volkes, die möglicherweise in einem, wenn auch nur losen Zusammenhange mit der römischen Atellane stehen, dies auch mit den Schäferspielen der Fall ist, deren Keime theils in den Eklogen und Idyllen Virgil's und Theokrits, theils in den Mailiedern und Maispielen der ländlichen Bevölkerungen Toscana's und Umbriens liegen dürften und zwei verschiedene Zweige getrieben haben: das gelehrte mythologische Schäferdrama des Polizian und die egloga rusticale. Lorenzo de' Medici würde dann den ländlichen Mailiedern nur die höhere künstlerische Form in seiner Nencia, die dramatischen Dichter Siena's, besonders die Mitglieder der congrega de' Rozzi, aber den Maispielen (die

theils, weil sie Stegreifspiele waren, theils weil sie sich weder durch Ueberlieferung, noch durch den Druck erhielten, für uns verloren gehen mußten) eine künstlerischere dramatische Form gegeben haben.

Es ist nicht nothwendig, anzunehmen, daß Polizian durch die Dialoge des Theokrit zur Uebertragung der dramatischen Form auf die Hirtendichtung angeregt worden sei. Dramatischer Sinn würde die Anregung dazu schon in der epischen Form dieser Dichtungsart haben finden können. Ob diese neue Gattung des Dramas sofort große Nachahmung fand, ist schwer zu beurtheilen. Doch wurde bereits im folgenden Jahre der Cefalo des Niccolo da Correggio[1]) am ferraresischen Hofe gegeben, und von Girolamo Stango 1490 ein Orfeo, sowie Phebo und Phetone, zur Aufführung gebracht; doch auch von noch anderen pastoralen Spielen des Ercole Pio, Antonio dell' Organo und des Tebaldeo ist aus dieser Zeit hier [die Rede. Endlich werden im Jahre 1493 gelegentlich der Feierlichkeiten bei der Vermählung Lucrezia Borgia's noch solche Spiele erwähnt und obschon es zur Zeit an bestimmten Nachrichten fehlt, wird in Siena wohl auch schon vor Anfang des 16. Jahrhunderts die dramatische egloga rusticale vorgekommen sein.

Der Orfeo Polizians leitet noch dadurch eine neue Gattung des Dramas ein, weil er ein Singspiel ist, wozu möglicherweise um diese Zeit die sacra rappresentazione ebenfalls hinstrebte. Selbst die Keime zum späteren Singballet liegen in ihm, da sich sein letzter Act fast als solches schon darstellt. Die spätere Bearbeitung gibt den einzelnen Acten verschiedene, auf verschiedene Gattungen hinzielende Namen, als Pastorale, Ninfale, Eroico, Negromantico und Baccanale. Daß in die erste Bearbeitung auch schon die

---

[1]) Der Titel, unter dem es erschien, ist: Fabula di Caephalo composta dal Signor Nicolò da Correggio a lo illustrissimo Don Hercole e da lui rappresentato al suo fiorentissimo populo di Ferrara nel MCCCCLXXXXVI a dì XXI. Januario. — Niccolo's Mutter war eine geborene Prinzessin von Este. Er selbst wurde wahrscheinlich 1450 geb. und starb 1508. S. über ihn Tirab. Biblit. Moden. II. p. 103. Der Inhalt des Cefalò findet sich bei Ancona, a. a. O. II. S. 144 und Klein, a. a. O. V. S. 41. Es ist die Fabel von Aurora, die sich in Cefalo verliebt, von diesem aber aus Treue gegen seine Gattin Procris verschmäht wird.

höfische Schmeichelei im Gewande der Allegorie mit Eingang fand, welche der Pastorale später eine so große Beliebtheit an den Höfen verlieh, ist schon berührt worden.

Nur wenig später, als sie, trat eine andere dramatische Dichtung auf, welche von vielen Literarhistorikern, so auch von Klein, als die erste Tragödie in italienischer Sprache und daher als Ausgangspunkt der italienischen Tragödie überhaupt betrachtet worden ist: der Timone des Grafen Bojardo.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano[1]) wurde in den ersten Tagen des Juni 1430 zu Fratta bei Ferrara geboren. Selbst reich und angesehen, stand er hoch in der Gunst der Herzöge Borso und Ercole I., in deren Dienste er trat. Er wurde von ihnen zu verschiedenen ehrenvollen Gesandtschaften verwendet, von letzterem aber im Jahre 1478 auch noch zum Statthalter von Reggio ernannt, wo er 1494 sein ruhmvolles Leben beschloß. Diesen Ruhm erlangte er freilich auf einem anderen Gebiete als dem dramatischen, mit dem wir es hier einzig zu thun haben. Auch ist wohl kaum nöthig, daran zu erinnern, daß der Dichter des Timone zugleich der Dichter des Orlando innamorato war. Die Titelangabe: „Commedia del Magnifico Conte Matteo Maria Bojardo, conte di Scandiano, tradotta da un dialogo di Luciano, a compiacenza dello illustrissimo principe Signor Ercole Estense, Duca di Ferrara“ bezeichnet den Timone zwar nur als eine Uebersetzung, doch ist sie, wie Klein eingehend[2]) dargethan, mehr noch als das, weil sie das Gespräch Lucians weiter fortführt, der Begebenheit hierdurch einen veränderten Ausgang gibt und dem entsprechend auch manches Frühere anders motivirt und anders beleuchtet. Auch wird man Klein Recht geben können, daß sich hierbei ein Gefühl für die Nothwendigkeit der Einführung von Schuld und Sühne in den Proceß der dramatischen Entwicklung zur Wirkung des Tragischen kundgibt, keineswegs jedoch, wie er glaubt, die bewußte Einsicht in sie, daher es auch nur zu einer mechanischen Anknüpfung dieser Momente, doch nicht zu einer organischen Verarbeitung derselben, um soviel weniger zu einer

---

[1]) Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia. V. II. p. III. p. 1436.

[2]) A. a. O. IV. 255 u. f.

wahrhaft tragischen Spannung und Wirkung kommt. In keinem Falle darf aber der Timone schon als ein wirkliches und vollständiges Originaldrama der Italiener angesehen werden;[1] daher der Altersvorrang immer noch, so weit es sich heute beurtheilen läßt, der commedia La Floriana gebühren würde,[2] welche von L. Riccoboni sogar bis in's Jahr 1400 zurückverlegt wird (wofür er die Begründung freilich schuldig geblieben ist). Sie erschien allerdings 1518 bereits in neuer Auflage (nuovamente impressa in Florentia e diligentamente emendato per Bartolomeo de Zanetti da Brescia). Abwechselnd in Terzinen, Octaven und anderen Versarten geschrieben, behandelt sie einen novellistischen Stoff von verworrener Erfindung, der an die ersten ähnlichen Stücke der Spanier erinnert.

Liebe, Eifersucht, Verrath sind die Hebel des dargestellten Vorgangs und seiner Verwicklung. Von dramatischer Bewegung ist kaum noch die Rede, die Begebenheiten sind unbeholfen aneinandergereiht. Ein schönes Mädchen, mit Namen Lizia, erregt die Eifersucht mehrerer Liebhaber. Dorio sucht sich des von ihr vorgezogenen Florio's durch Bestechung seines Dieners, Ligurgo, zu entledigen, der ihn in einen Hinterhalt lockt. Es handelt sich dabei aber keineswegs um seine Ermordung. Dorio begnügt sich, seinen Nebenbuhler, bis auf's Hemde ausgeplündert, in einem Walde dem Schicksal zu überlassen. Inzwischen wird Ligurgo aber auch noch zum Verräther an Dorio, indem er bei Lizia vorgibt, daß dieser den Florio heimlich gefangen halte. Lizia läßt Dorio in's Gefängniß werfen, wobei sie den wahren Hergang der Sache erfährt. Nachdem sie Rache dafür genommen, eilt sie,

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. S. 148) weist auch noch auf einen anderen Timone hin, welcher nach einem Briefe des Autors an Isabella Gonzaga vom Jahre 1497 um diese Zeit von Galeotto del Carretto (der auch noch andere Dramen geschrieben hat) gedichtet wurde und sich im Besitze der Gebrüder Campori in Modena befindet, nach Ancona's Urtheile aber nur eine Zusammenziehung des Lucian'schen Dialoges ist.

[2]) Quadrio nennt als ersten Dichternamen des italienischen Dramas den eines Mädchens, Giovanna d'Arcangelo di Fiore da Fabbriano, welche zwei Komödien geschrieben haben und kurz nach 1426 gestorben sein soll, was nur der Curiosität wegen hier erwähnt wird.

Florio aufzusuchen, der, nach Neapel gelangt und dort, aller Mittel zum Leben beraubt, in den Dienst eines reichen Edelmanns tritt ist, wo ihn Lizia nun sieht. Sie ist von der Aehnlichkeit überrascht, doch nicht überzeugt und sich zu versichern, daß sie sich wirklich nicht täuscht, spricht sie denselben um eine Gabe an, worauf die Erkennung und dieser noch eine zweite folgt, da Lizia in dem Gebieter ihres Geliebten auch noch den Vater wiederfindet, dem sie als Kind von Seeräubern geraubt worden ist.

Die Floriana blieb nicht ohne Nachfolge, wenn auch die nächsten Mittelglieder der von ihr ausgehenden Entwicklung verloren gegangen sind. Das erste Stück dieser Art, welches man bis jetzt aufgefunden, ist die Amicizia des Jacopo Nardi, welche 1494 in Venedig gegeben worden sein soll. Es liegt ihr die 97. Novelle des Boccaccio zu Grunde. Wie der Titel schon sagt, handelt es sich darin hauptsächlich um das Motiv der Freundschaft. Echino, welcher seinem Gastfreunde Lucio sein schönes Weib abgetreten hat, geräth fast unmittelbar darauf in solche Bedrängniß, daß er Hülfe bei diesem zu suchen kommt. Vom Scheine getäuscht, glaubt er sich jedoch von demselben vergessen. Als er daher durch das Zusammentreffen der Umstände zugleich für den Mörder eines Mannes gehalten wird, welcher soeben von seinen Spießgesellen im Streite über das Object eines gemeinsam begangenen Raubes erschlagen worden, verschmäht es der lebensmüde Echino, sich von dem Verdachte zu reinigen. Inzwischen hat aber Lucio von dem Schicksal des Freundes erfahren. Um ihn zu retten, gibt er sich selbst als den Schuldigen an. Das reuevolle Bekenntniß des wahren Mörders löst den Conflict und die Begnadigung dieses letzteren führt alles zum gütlichen Ausgang.

Ein anderes, nachweislich 1513 aufgeführtes, möglicherweise früher geschriebenes Stück dieses Dichters: I due rivali verdient schon deshalb noch unsere Aufmerksamkeit, weil es sich gewissermaßen als Gegenstück zu Goethe's Geschwistern darstellt. Zwei junge Leute lieben ein und dasselbe Mädchen, welches sich aber endlich durch die Zwischenkunft einer vierten Person als Schwester des einen von ihnen enthüllt, wodurch der Conflict seine Lösung erhält.

Beide Stücke spiegeln sich in zwei anderen: in der Commedia

dell' ingratitudine[1]) und in I due rivali des Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo, ohne daß ich zu sagen weiß, ob diese Aehnlichkeit eine nur zufällige und ob, wenn sie auf Nachahmung beruht, Nardi oder l'Araldo der frühere Dichter ist. Aus inneren Gründen möchte ich Araldo's Composition für die spätere halten, weil sich bei ihr ein dramatischer Fortschritt darin zeigt, daß die Entdeckung nicht äußerlich durch den Hinzutritt einer neuen Person, sondern durch die Entwicklung des inneren Conflictes herbeigeführt wird. In der Commedia dell' ingratitudine wird aber die Freundschaft durch doppelten Glückswechsel auf eine zweifache Probe gestellt. Klein sieht in den due rivali Nardi's und Araldo's den Versuch, im Gegensatze zu dem lasciven Lustspiel der Römer, ein ehrbares bürgerliches Drama in's Leben zu rufen. Das Ehrbare dieses Bestrebens würde in diesem Falle freilich mit der Einbuße an dramatischem Leben erkauft worden sein, was sich schon daraus ergibt, daß der einfache Stoff von beiden Dichtern zu fünf Acten ausgedehnt worden ist. Ancona sieht dagegen in diesen Stücken einen Versuch der volksthümlichen Farcendichter, sich und ihre Gattung in eine höhere Sphäre zu heben, was insofern Wahrscheinlichkeit hat, als l'Ottonajo auch Farcen schrieb. Was mich betrifft, so glaube ich, daß dieses novellistische Drama sich, wenn auch mit unter dem Einfluß der römischen Stücke, doch ganz naturgemäß, ohne jede Nebenabsicht, so aus den Farcen und sacre rappresentazioni, die ja ebenfalls manchen legendenhaften und novellistischen Inhalt in sich aufgenommen hatten, entwickelte, wie es dem Geiste der toscanisch-umbrischen Völker entsprach, und hier die allerdings nur dürftigen Keime zur Entwicklung eines national-italienischen romantischen Dramas vorliegen, die damals den Höhepunkt ihrer Entwicklung in der wahrscheinlich erst dem nächsten Jahrhundert angehörenden Commedia der Virginia des Bernardo Accolti fand, deren Betrachtung ich aber, des inneren Zusammenhangs mit den

---

[1]) Es liegt hiervon eine Ausgabe von 1526 vor, auf welcher der Dichter Giov. Bat. di Christophano Araldo della excelsa Signoria di Firenze genannt ist. Ebenso ist bei Mazzuchelli, (a. a. O. v. I. p. I. S. 931) der eine Ausgabe der Ingratitudine vom Jahre 1559 angibt, über diesen Namen Verwirrung. Ancona nennt den Battista Ottonajo auch unter den Farcendichtern der Zeit.

vorbenannten dramatischen Versuchen wegen, schon hier vorausnehmen will.

Bernardo Accolti, geboren 1465 in Arezzo, später längere Zeit in Florenz lebend, wo er zeitweilig die Stelle eines Herolds der Signoria bekleidete, war von so außerordentlicher poetischer Begabung, daß er sich selbst, in Uebereinstimmung mit der ihn bewundernden Welt, den unico Arentino nannte. Im Dienste der päpstlichen Kanzlei hatte er sich die Gunst Leo's X. in einem solchen Grade erworben, daß dieser ihm 1520 das Herzogthum Nepi verlieh. „Wenn er sang" — sagt Gregorovius[1]) von ihm — „strömte das Volk zum Vatican, dessen Thüren der Papst weit aufthun ließ." Er starb 1535.

Seiner Virginia,[2]) der er diesen Namen nach seiner von ihm über Alles geliebten Tochter gab, lag dieselbe Novelle des Boccaccio zu Grunde, welche auch Shakespeare in seinem „Ende gut, alles gut" wieder benützt hat. Die Schönheiten, die sie unzweifelhaft auszeichnen, sind aber fast nur allgemein poetische, nämlich lyrische-rhetorische. Accolti hatte noch ebensowenig, wie seine Vorgänger, einen deutlichen Begriff davon, daß der dramatische Vortrag einen anderen Ausdruck, einen anderen Styl verlange, als die übrigen Dichtungsarten. Hierin befand er sich immer noch ganz auf dem Standpunkte des mittelalterlichen Dramas, was sich schon allein aus der äußeren Form seiner Virginia ersehen läßt, deren Handlung trotz ihrer außerordentlichen Vereinfachung sich noch immer als ein bloßes episches Aneinanderreihen von Begebenheiten, nicht als ein Auseinanderentstehen, als dramatische Entwicklung darstellt, zumal sich der Dichter durchgängig der so undramatischen Versformen der Terzine und Octave bediente. Einzelne der darin vorgetragenen Reden umfassen bis zu 136 Versen. Der Inhalt aber ist etwa folgender:

---

[1]) A. a. O. VIII. S. 340.

[2]) Commedia del praeclarissimo Messer Bernardo Ascolti Aretino, Scriptore apostolico et Abbreviatore, recitata (gennajo 1494) nelle nozze de Magnifico Antonio Spannocchi, nelle inclyta citta di Siena. Klein gibt für das Jahr dieser Ausgabe 1524, Gregorovius 1518 an; Klein noch eine frühere vom Jahre 1513. Mir selbst hat eine Ausgabe vom Jahre 1535 vorgelegen.

Virginia, die Tochter eines Arztes, hat eine hoffnungslose Liebe zu Alessandro, dem Prinzen von Salerno, gefaßt. Da gibt ihr eine Erkrankung des Königs den Gedanken ein, diesen mittelst eines ihr von ihrem Vater hinterlassenen Elixirs zu heilen und dafür als Lohn die Hand des Prinzen zu fordern. Um Glauben zu finden, erklärt sie, den Feuertod erleiden zu wollen, fälls die Heilung nicht in einem Tage gelinge, wogegen sie im anderen Falle die Erfüllung einer Gnade zu erbitten sich vorbehält. Das Glück ist ihr günstig, der König genest und sie stellt ihre Forderung. Der Prinz, der ihr jedoch nur gezwungen die Hand reicht, verläßt sie unmittelbar nach erfolgter Vermählung und schlägt seinen Wohnsitz in Mailand auf. Virginia sendet ihm Boten nach und erfleht seine Rückkehr, aber vergeblich. Er schwört in einem an sie gerichteten Briefe, sie nicht eher als seine Gattin anerkennen zu wollen, bis sie sich in den Besitz des Ringes gesetzt, den er an seinem Finger zu tragen pflege, und ihm einen Sohn zu zeigen vermöge, den er mit ihr gezeugt habe. Virginia eilt nun in ihrer Liebesnoth selber nach Mailand, um hier ihren Gatten in den Netzen einer Courtisane zu finden, die sie jedoch überredet, ihr Nachts den Platz bei dem Prinzen zu räumen, der, ohne es zu ahnen, nun ehelichen Umgang mit ihr pflegt; wodurch sie befähigt wird, den Schwur desselben zu lösen. Der Prinz, von der Beharrlichkeit ihrer Liebe gerührt, vergibt die Ueberlistung und erfüllt sein Versprechen.

So undramatisch der Vortrag Accolti's auch ist, so zeigt er doch hier und da Sinn für scenische Wirkung. So weiß er z. B. in dem Leser sehr geschickt eine Spannung auf den Ausgang der Cur dadurch zu erregen, daß er einen Ritter, welcher Virginia liebt und an dem glücklichen Ausgang zweifelt, seinen Entschluß, den Feuertod mit ihr theilen zu wollen, in schwungvollen Octaven zu erkennen geben läßt. Grade hier aber zeigt sich zugleich der Mangel an wahrhaft dramatischem Sinn, weil dieses Motiv für die Entwicklung der Begebenheit ganz unfruchtbar bleibt und nur der momentanen Situation dient.

Obschon sich Composition und Vortrag all dieser Stücke an die Darstellungsweise des mittelalterlichen Dramas, der sacra rappresentazione, anlehnen, so macht sich doch schon dabei das

Streben nach größerer Einfachheit, nach individuellerer Charakteristik, nach reicherem, individuellerem Empfindungsausdruck bemerklich, wenn dieser auch fast ganz durch die ihn überwuchernde Rhetorik wieder erstickt wird. Das mittelalterliche Drama selbst haben diese Versuche aber nicht zu verdrängen vermocht, wie sie bis Ausgang des Jahrhunderts fast nur auf die Höfe beschränkt blieben, wogegen die sacre rappresentazioni und die Contraste, frottole, farse sich fest in der Gunst des Volkes behaupteten. Fanden wir doch sogar, daß jene ersteren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Werken eines Feo Belcari grade erst recht zur Blüthe gelangten und sich in ihnen noch immer jener fromme innige Geist, welcher so viele der laudi drammatichi auszeichnet, lebendig erhalten hatte. Selbst Lorenzo de' Medici, dieser begeisterte Förderer des Studiums des Alterthums, schrieb, theils unter dem Einflusse dieses Geistes, theils in seinem Streben nach Volksthümlichkeit, noch im Jahre 1489, zum Hochzeitsfeste seiner Tochter Maddalena, seine Rappresentazione di St. Giovanni e Paolo und auch Bernardo und Antonia Pulci schlossen sich dieser Thätigkeit an. Es hängt wohl hiermit und mit dem demokratischen Geist zusammen, welchen die Medicäer immer noch schmeichelten, daß in Florenz, welches damals der Mittelpunkt der humanistischen Studien war, der Renaissance des Dramas länger als an anderen Orten zurückgehalten erscheint, wenn es auch wieder toscanische Gelehrte und Dichter waren, welche sie anderwärts hauptsächlich förderten. Erst 1488 hören wir von der Aufführung eines römischen Stücks, die Menächmen des Plautus, welches Paolo Comparini in Florenz von seinen Schülern aufführen ließ und zu welchem Polizian einen Prolog geschrieben hatte. Eine Stelle des letzteren spielt auf die Anfeindungen an, welche die Vertreter der classischen Dichtung hier von den Frommen und den Mönchen (wahrscheinlich ist Savonarola gemeint) zu erleiden hatten.

Wie sehr sich die in Florenz üblichen Schauspiele zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch von denen anderer Städte Italiens, z. B. Ferrara's, unterschieden, geht aus einer Zuschrift des Priors des Benedictinerklosters in Florenz an den Herzog Ercole vom Jahre 1503 hervor, womit er diesem ein Packet solcher Schauspiele sandte, nur damit sich derselbe von diesem Unterschiede zu überzeugen

vermöchte.[1]) Besonders früh hatte sich der Hof von Mantua durch die Förderung des Dramas der Alten und des unter dem Einflusse desselben sich ausbildenden neuen Dramas hervorgethan. Ihm war dann der ferraresische Hof und die hohe Geistlichkeit gefolgt, wie denn die Geistlichkeit seit Sixtus IV. die Studien des Alterthums und die Pflege der Kunst fast ganz an sich gerissen und Rom für längere Zeit zum Mittelpunkte der Renaissance gemacht hatte, welche zwar hierdurch auf den Gipfel ihres Ruhms, zugleich aber auch ihrem Verfalle zugeführt wurde. Schon 1478 ließ der Cardinal Rafaello Riario lateinische Schauspiele theils in dem Hofe seines Palastes, theils an anderen Orten aufführen, zu welchem Zwecke er eine bewegliche Bühne hatte construiren lassen.[2]) Große Verdienste um die Einführung der römischen Schauspiele erwarb sich hier ferner Pomponio Leto, der sie von seinen Schülern aufführen ließ. Die Darstellungen der Pompomancii, so wurden diese nach ihm benannt, erfreuten sich gradezu eines weithin reichenden Rufs. Besonders werden von ihnen die Vorstellungen der Asinaria des Plautus und des Hippolytus des Seneca hervorgehoben. Der Schauplatz dieser Aufführungen war theils im Hofe des Pomponius selbst und in den Höfen der Cardinäle, theils auf dem Quirinal, in der Engelsburg, ja selber im Vatican. So sah Sixtus IV. 1484 im Hofe desselben die Geschichte Constantins darstellen. Doch wurden auch fremde Schauspieler zugezogen, z. B. 1473 vom Cardinal Pietro Riario florentinische Darsteller, welche unter Anderem eine Passion in lateinischen Hexametern von Campagna di Cristo aufführten, sowie später unter Leo X. sienesische Handwerker.[3]) Denn die Darstellungen der Farcen wurden damals in den toscanischen und umbrischen Städten ebenso von den Zünften gepflegt, wie die sacre rappresentazioni von den frommen Gesellschaften.

Es scheint, daß die Vorliebe für theatralische Darstellungen in den letzten Jahren der Regierung Sixtus' IV. in Rom ihre Höhe

---

[1]) v. Reumont.

[2]) Die Angabe Kleins (a. a. O. IV. S. 249), daß dieses Theater ein feststehendes im Forum gewesen sei, ist nach Gregorovius (a. a. O. VIII. S. 620) eine irrige.

[3]) Wahrscheinlich Mitglieder der Gesellschaft de' Rozzi.

erreichte, sich unter Alexander VI. noch forterhielt, unter Julius II., welcher die wieder hervorgetretenen Thierkämpfe begünstigte, zeitweilig in den Hintergrund trat, um unter Leo X., in einem wesentlich anderen Geiste, einen neuen Aufschwung zu nehmen. Die Aufführungen von Carlo Verardi's Historia Boetica und Ferdinandus veratus, so wie des Hippolytus des Seneca, in welchem Tommaseo Inghirami sich so in der Rolle der Phädra auszeichnete, daß ihm der Name Fedro verblieb, fielen noch in die Zeit Sixtus' IV. Bis hierher waren es immer nur Vorstellungen in lateinischer Sprache. Jetzt aber begann man, vielleicht aus Rücksicht für die Damen, die italienischen Uebersetzungen den Originalen bei der Darstellung vorzuziehen.

Eine lateinische Komödie, welche [1]) schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts von Secco Polentone zu Padua in Prosa verfaßt worden sein soll, erschien 1482 in's Italienische übersetzt unter dem Titel Catinia, wohl das erste Beispiel einer Prosakomödie und einer Uebersetzung aus dem Lateinischen in die Vulgärsprache. Im Jahre 1486 ließ Herzog Ercole I. die Menächmen des Plautus aufführen, die er dann selbst übersetzte. Dies geschah später in seinem Auftrage auch mit dem Amphitruo, den Pandolfo Collenuccio aus Pesaro in terza rima übertrug und der 1487 in Ferrara zur Aufführung gebracht worden ist. Ferner mit den Lustspielen der Casina und Mostellaria des Plautus durch Girolamo Verardo. Auch Battista Guarino, ein Vorfahr Guarini's, des Dichters des Pastor fido, wurde mit derartigen Aufträgen betraut.

Dergleichen Vorstellungen waren fast immer nur gelegentlich zur Feier bestimmter Feste angeordnet worden, daher man sie bisweilen mit ganz außergewöhnlichem Glanz zur Darstellung brachte, der zu der scenischen Einfachheit dieser Stücke in keinem Verhältniß stand. Dies veranlaßte die Umrahmung derselben mit besonderen hierauf berechneten Vor- und Zwischenspielen, auf die ich jedoch erst später etwas näher eingehen kann. Gegen Ausgang des Jahrhunderts suchte man aber durch diese Aufführungen auch noch dem Carneval einen besonderen Schmuck zu verleihen, wodurch sie einen regelmäßigeren, zum Theil auch einen öffentlicheren Charakter

[1]) Nach Ruth, a. a. O. II. S. 108.

gewannen. Dies begünstigte natürlich die Aufnahme des Lustspiels, sowie dessen Ausgelassenheit. Rom und die Höfe von Mantua, Ferrara und Urbino scheinen auch hierfür das Beispiel gegeben zu haben.

Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erfuhr das mittelalterliche Drama durch diese verschiedenen Einflüsse eine tiefer in dasselbe eingreifende Umgestaltung Erst jetzt verweltlichte die sacra rappresentazione in dem Maße, daß sie sich zuweilen nur noch durch die ihrem Inhalte angehängte kirchliche, religiöse oder auch nur moralische Beziehung vom weltlichen Drama unterschied. Erst jetzt fing man an, die Stoffe dazu vorzugsweise den Novellen- und Fabliauxdichtern zu entlehnen und die mythologische Allegorie, wenn auch nur als poetischen Schmuck, in sie einzuführen. Zugleich nahm die Darstellung einen immer mehr auf die Schaulust berechneten oder auch einen musikalischen Charakter an, so daß sie theils zum Ausstattungsstück, theils zum Singspiel entartete. Doch auch die Moralitäten, Streitgespräche und Frottole bildeten sich immer mehr zu dem um, was wir heute Farce, Schwank oder Posse nennen würden. Wo die lehrhafte Absicht bestehen blieb, wurde sie doch nicht mehr wie früher in der Form der Abstraction ertheilt, sondern sprang unmittelbar aus den, dem Leben des Tages entnommenen Vorgängen hervor, wie das z. B. in einer Farce der Fall ist, welche unter dem Titel: „Questa è una farsa recitata agli excelsi Signori di Firenze, nella quale si dimostra, che in qualunque grado, che l'Uomo sia, non si può quietare e vivere senza pensieri,“ 1520 in Florenz erschien. [1]) Bisweilen schlägt, um zu der moralischen Wendung zu kommen, der Possenton auch in sein Gegentheil, ja in das Grausige um, wodurch das Ganze den Charakter des Tragikomischen gewinnt. So in der Rappresentazione di Biagio contadino,[2]) in welcher ein geiziger Bauer von einer Schaar muthwilliger Bürger, deren einer von ihm übervortheilt worden, in der Weise gefoppt wird, daß sie sich als Teufel verkleiden und ihn in solcher Gestalt nächtlich bei seinem Feigenbaum überfallen,

[1]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 174, der von ihr sagt, daß sie im Style des Jacopo del Bientina geschrieben sei, eines Zeitgenossen und Landsmanns Ottonajo's.

[2]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 191.

bei dem, als seinem theuersten Schatz, er in der Reisezeit Wache hält. Hier läßt nun Belzebub die anderen Teufel Rechenschaft ablegen von dem, was sie an diesem Tage gethan und jeder erhält zur Belohnung eine so ansehnliche Zahl von den Früchten des Baums, daß für den letzten derselben schon nichts mehr übrig ist und Belzebub ihn bedeutet, den Biagio dafür selber zu fressen. Dieser geräth darüber in solche Angst, daß er, den Teufel immer an seinen Fersen, verzweifelt nach Hause stürzt und dort in den Armen seines Weibes verscheidet, von wo nun ein wirklicher Teufel die Seele des armen Biagio erbarmungslos nach der Hölle schleppt, das Stück aber mit einer moralischen Betrachtung schließt.

Alle diese Farcen, auch die rein weltlichen, wie roh sie ihrer Erfindung und ihrem Gegenstande nach sein mochten, waren aber metrisch behandelt. Bientina,[1]) Barlachia und Ottonajo werden als beliebte florentinische Dichter derselben genannt. Am neapolitanischen Hofe, wo, wie Ancona sagt, die Könige ihre Tragödien nur zu oft selbst in grausiger Wirklichkeit in Scene setzten, wurde die farsa cavajole[2]) sogar hoffähig, weil Tyrannen, die sich auf das Volk stützen, dessen Gewohnheiten schmeicheln, um hierdurch volksthümlich zu werden. Diese Farcen, welche den Atellanen der Römer verglichen worden sind, wurden hier schon seit lange gepflegt. Einzelne von den erhalten gebliebenen reichen bis in's 14. Jahrhundert zurück.[3]) Pietro Antonio Caracziolo zeichnete sich darin aus. Es scheint, daß wir in ihm einen Berufsschauspieler sehen, (den ersten, von dem uns dann der Name erhalten geblieben wäre), da es auf einer Farsa desselben heißt, er habe sie mit seinen vier Schülern gespielt. Denn es ist nicht zu bezweifeln, daß neben den kunstmäßigen Spielen der Kirchen und frommen Gesellschaften, der Höfe und des Adels, der Zünfte und Bürger schon lange zwanglosere Spiele gewerbsmäßiger Schauspieler herliefen, sei es, daß diese nur gelegentlich, bei den Festen, mit ihren Künsten hervortraten oder, von Ort zu Ort im Lande herumreisend,

[1]) Von Bientina gibt es den Druck einer Commedia Fortuna Firenze 1583, die Ancona als Farce charakterisirt. (a. a. O. II. S. 252.)

[2]) Nach Palermo soll cavajole von La Cava, einem kleinen bei Neapel gelegenen Orte herkommen.

[3]) Ancona gibt verschiedene Titel von ihnen an.

überall, wohin sie nur kamen, eine festliche Stimmung gleich mitbrachten.

Luigi Riccoboni hat es sogar in seiner Histoire du théâtre italien wahrscheinlich gemacht, daß der italienische Arlecchino direct vom römischen Centunculo stamme und der Name Zanni, den man in Italien dem Arlecchino und Scapino zu geben pflegte, nur eine Umbildung des Sannio der Alten sei, d. i. des Possenreißers, der in den Mimen den Vortrag des Redenden mit karrikirenden Gesten zu begleiten hatte. Für ein höheres Alter der Stegreifkomödie der Italiener spricht aber noch, daß sie gleich in einer gewissen Vollendung in das Licht der Geschichte tritt. Unmöglich kann die commedia dell' arte, wie wir sie kennen, die Erfindung und das Werk eines Einzelnen sein.

Die Elemente dazu, d. i. bestimmte feststehende Masken, in denen man, sei es einzeln oder in scenischen Dialogen, durch volksthümliche Improvisation das Volk zu belustigen suchte, hat es gewiß schon früher gegeben. Auch ist im Prolog zum Cocchio, welcher von Einigen (wahrscheinlich mit Unrecht) dem Benivieni [1]) zugeschrieben wird, von istrioni, prezzolati, vagabondi, canzonieri die Rede „di che è tanta copia oggi in tutte le principali città di Italia.“ [2])

Der Italiener ist vermöge der außerordentlichen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit seiner Mimik und Geste schon von der Natur wie zum Schauspieler, besonders zum komischen Schauspieler gemacht. Er besitzt für das Einseitige, Zweckwidrige, Lächerliche der Erscheinung eine ganz außergewöhnliche Schärfe der Beobachtung und eine überraschende Leichtigkeit, das glücklich Beobachtete in belustigender oder verspottender Weise bald fein, bald übertreibend wieder zu geben. Auch bildete das Spottgedicht überhaupt einen nicht unwichtigen Theil der mittelalterlichen Dichtung. Dieser Richtung kam aber jetzt der Geist der Zeit noch in besonders begünstigender Weise entgegen. Satire und Spottlust wurden theils durch die in's Uebermaß schießende Entwicklung des individuellen Lebens genährt und zu äußerstem Uebermuth oder zu rücksichts-

[1]) Von Ancona widerlegt. (a. a. O. II. S. 254.)

[2]) Ancona, a. a. O. I. S. 344.

losester Bitterkeit gereizt, theils durch die Einseitigkeiten desselben, die jetzt in ungleich markirterer und mannigfaltigerer Weise als früher hervortraten, dazu auf- und herausgefordert. Die Satire, die Parodie, die Burleske entsprachen mithin sowohl dem Geiste der Zeit, als dem Naturel des italienischen Volkes. Besonders war Florenz, die geistig bewegteste Stadt im 15. Jahrhundert, durch seinen Witz, seine Spottsucht und seine Spötter und Lustigmacher berühmt. „Scharfe Augen und böse Zungen" heißt es bei Burckhardt,[1]) ist das Signalement des Florentiners. Schon vor jenem berühmten Barbier, dem Burchiello, hatte sich hier ein Pfarrer, Namens Arlotto Mainardi, durch seine „facezie" Berühmtheit erworben. Bald wurde der Witz aber von der Gasse und aus der Taverne auch an die Höfe gebracht. Bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte der Hofnarr Gonella am Hof zu Ferrara. Hieraus läßt sich schließen, von welcher Beschaffenheit und Wirkung die Späße der gleichzeitigen Stegreifspieler gewesen sein mögen, die sich im Gegensatze zu den kunstmäßigen Bühnendichtern der Sprache des gewöhnlichen Umgangs, der Prosa, und sicher auch der Dialekte und ihrer Contraste bedienten. Sie werden ihre Darstellungen wahrscheinlich auf kleinen beweglichen Bühnen im Freien oder auf einem leichten Gerüste gegeben haben. Doch auch die Zünfte schlugen ihre Bühnen meist nur im Freien auf, wie ja selbst die Darstellungen der Vornehmen anfangs nur in den offenen Höfen ihrer Paläste stattfanden, welche den Vortheil boten, daß die Galerien und Fenster der Stockwerke als Logen für die Zuschauer benutzt werden konnten. Später wurden sie aber auch in's Innere der Paläste, in Zimmer und Säle verlegt. So fand bei der zweiten Vermählung der Lucrezia Borgia eine Aufführung des Menechino in einem Zimmer und ohne irgend welche scenische Vorrichtung statt, „perchè la camera non era capace." Die sacre rappresentazioni wurden zwar zum Theil in den Kirchen (so in Florenz in den Oratorien von S. Spirito, S. Felice und del Carmine) zum Theil aber auch auf den Plätzen vor den Kirchen zur Aufführung gebracht. In Rom war es hauptsächlich immer noch die Brüderschaft del Gonfalone, in Modena die von S. Pietro Mar-

[1]) A. a. O. S. 120.

tire, andere in anderen Städten, welche diese Darstellungen aufführten.

Die Regelmäßigkeit und der öffentliche Charakter, welchen die weltlichen Spiele gewonnen hatten, scheint zu Vereinigungen geführt zu haben, die deren Ausführung in die Hand nahmen. Einzelne dieser Vereinigungen stellten sich unter den Schutz einer Kirche, deren Namen sie führten, vielleicht um das Recht zu gewinnen, auch geistliche Spiele aufführen zu dürfen. Besonders in Florenz haben wir vielen Benennungen dieser Art zu begegnen. So der Compagnia di S. Francesco, S. Bastiano, S. Jacopo, S. Alberto, S. Niccolò, dell' Agnese, della purificazione, dell' Orvoiuolo etc. Andere nahmen dagegen weltliche Namen, meist scurriler Art, an, von denen die compagnie de' Rozzi (der Groben) und degl' Intronati (der Blödsinnigen), beide in Siena, wohl zu den ältesten gehören. Später eigneten sie sich zum Theil die Namen congrega und accademia an; die Compagnia de' Rozzi jedoch erst 1531 den Namen der congrega und fast ein Jahrhundert später den der accademia.[1]) Die Masse der im folgenden Jahrhundert entstandenen Akademien ist eine ganz ungeheure. Man kann ihre Namen bei Quadrio und bei Tiraboschi [2]) verzeichnet finden. Nicht alle diese Akademien verfolgten schauspielerische Zwecke, wie gleich die bedeutendste von ihnen, die von Lionardo Salviati gegründete Accademia della crusca (die Kleienakademie) beweist, deren Name auf ihren vornehmsten Zweck, die Sprachreinigung, hindeutet. Wir werden im Laufe dieser Darstellung verschiedene dieser Gesellschaften und Akademien zu berühren haben. Ihre Zusammensetzung war eine

---

[1]) Die Annahme, daß Leo X. alljährlich Schauspieler der Accademia de' Rozzi nach Rom kommen ließ, wird durch diese den Mittheilungen Palermo's (I manoscritti palatini etc.) entnommene Angaben berichtigt. Nach ihm sind es sienesische Handwerker gewesen, aus denen dann möglicherweise die Congrega de' Rozzi hervorging. Die Spiele, die Palermo von ihnen vorfand, sind meist nur schwankartige Streit- oder Gesprächsspiele. Die Accademia de' Rozzi, von welcher 1775 eine Geschichte (Storia dell' Accademia de' Rozzi, Siena) erschien, machte sich nämlich später durch die Herausgabe der Theaterstücke ihrer Mitglieder verdient. Das Verzeichniß aller der davon gedruckt oder handschriftlich noch vorhandenen Stücke ist in jener Geschichte aufgenommen. Siehe auch Quadrio, Della Storia e delle ragione d'ogni poesia. III. S. 63.

[2]) A. a. O. VII. S. 203. Er gibt auch die Literatur davon an.

verschiedene, das Talent aber brach sich überall Bahn. Zunächst wohl nur aus Dilettanten gebildet, entwickelte sich dieser Dilettantismus bei einzelnen aber bald zum Berufe. Sie nöthigten die Höfe, sich ihrer zu bedienen, zum Theil vielleicht auch die Berufsschauspieler, sich ihnen anzuschließen. Möglich, daß sie sich dann hier und da der Stegreifspiele dieser letzteren bemächtigten, worauf z. B. der Umstand hindeutet, daß man dem Cherea die Erfindung der commedia dell' arte zuschreibt und Ruzzante Maskenkomödien schrieb (worauf ich später zurückkomme), oder daß umgekehrt die Berufsschauspieler ihre Stegreifspiele unter dem Einfluß der kunstmäßigen Stücke der compagnie und academie verbesserten und weiter ausbildeten und aus letzteren Truppen reisender Berufsschauspieler hervorgingen oder den Charakter derselben gewannen.

So scheinen die Schauspieler des ferraresischen Hofs, die früher aus Cavalieren und Beamten desselben bestanden, im letzten Jahrzehnd des 15. Jahrhunderts schon Berufsschauspieler gewesen zu sein oder sich doch zu diesen allmählich umgebildet zu haben, da sich der Herzog von Mailand dieselben zu einem Feste erbat, der Herzog Ercole in einem Briefe an Franz von Gonzaga, vom 5. Februar 1496, aber bedauert, diesem gewisse von ihm erbetene Copien plautinischer und terenzianischer Stücke nicht schicken zu können, weil die Schauspieler, welche sie aufführten, sich nach aller Herren Länder, besonders nach Neapel, und Frankreich zerstreut hätten, um ihre Künste weiterzutragen. [1]) Von Rom wissen wir bereits, daß hier damals Inghirami vor allen anderen glänzte und die Pompomancii sich eines weitreichenden Rufes erfreuten. Von Caracziolo in Neapel war auch schon die Rede. Hier, sowie in den Städten Umbriens und Toscana's, besonders in Siena, vielleicht auch schon jetzt in Venedig [2]) scheint die eigentliche Heimath der volksthümlichen Spiele gewesen zu sein, von wo sie sich aber schon damals weiter verbreitet hatten.

---

[1]) Tiraboschi, a. a. O. T. VI. p. III. S. 1325. Einige dieser Schauspieler werden hier namentlich angeführt, so Zacchagnino, Scarlattino, Pignatta und Ruino, von denen der letztere damals in Frankreich war.

[2]) Die Nachricht Sansovino's, daß in Venedig die Schauspiele erst nach

IV.

Das Lustspiel der Italiener im sechzehnten Jahrhundert.

Die commedia erudita: Bibbiena; Lodovico Ariosto; Ercole Bentivoglio; Luigi Alamanni; Benedetto Varchi; Lorenzo II.; Battista Gelli; Machiavelli; Aretino; Lodovico Dolce. — Veränderter Geist der Zeit; Restauration der Kirche; die Inquisition; Einschränkungen des Schauspiels. — Die Lustspieldichter der florentinischen Schule: Agnolo Firenzuola; Cecchi; Grazzini, gen. il Lasca; Francesco d'Ambra; Lionardi Salviati; Rafaello Borghini. — Das romantische Lustspiel: Ricchi; die Accademia de' Rozzi und degli Intronati in Siena; die Commedia degli Ingannati; Niccolò Secco oder Secchi; Alessandro Piccolomini; Sforza d'Oddi; Girolamo Parabosco. — Ausbreitung der dramatischen Spiele. — Neapolitanische Lustspieldichter: Giordano Bruno; G. B. Porta. — Rückblick auf das Lustspiel des vorliegenden Zeitraums.

Wir haben gesehen, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts unter dem Einflusse des Dramas der Alten und in Anlehnung an die Formen des mittelalterlichen Dramas, sowohl aus diesem, wie jenem, verschiedene Formen und Arten eines neuen weltlichen Dramas entstanden, welche mehrentheils von einem gelehrt-höfischen, zum Theil aber auch von einem national-politischen und national-romantischen Charakter waren.

Die Entwicklung, welche die epische Dichtung unter dem Einflusse der nordfranzösischen und spanischen im 15. Jahrhundert nahm und welche durch die Dichtungen der Reali di Francia des Buovo d'Antona, des Morgante maggiore Luigi Pulci's, des Orlando innamorato Bojardo's, sowie später durch den Orlando furioso Ariosto's bezeichnet wird, schien der Ausbildung eines romantisch gefärbten nationalen Dramas günstig zu sein. Doch war es von diesen drei Dichtern wohl nur dem Bojardo wahrhaft ernst mit der von ihm geschilderten romantischen Welt, während Ariosto die seine schon ironisch beleuchtet, Teofilo Folengo in seinem Orlandino, Francesco Berni in seinem Orlando innamorato dieselben aber nur noch parodistisch behandelt. Zwar werden wir das romantische Drama sich auch noch jetzt weiter entwickeln sehen, doch läßt sich

---

1500 eingeführt worden seien, ist jedenfalls unrichtig. Schon in dem letzten Jahrzehend fanden hier bei Gelegenheit eines Besuchs des Herzogs Lodovico Sforza Schauspiele auf öffentlichen Bühnen statt.

schon aus dem Verhalten des bedeutendsten Vertreters des romantischen Epos, aus dem Verhalten Ariosto's zum Drama erkennen, wie wenig dieses letztere von jener romantischen Strömung zu hoffen hatte, da grade er zu den Begründern der zunächst ganz höfischen commedia erudita, des gelehrten, des aus dem Studium der Komödie der Alten und nach ihrem Vorbilde entstandenen Lustspiels gehört.

Man hat öfter darüber gestritten, ob er oder Bernardo Dovizio den ersten Schritt hierzu that. Wie Fernow [1]) nachgewiesen, muß Ariosto bereits 1494 an seinem ersten Lustspiel, La Cassaria, gedichtet haben. Gewiß aber ward es von ihm noch vor 1498 zu Ende geführt, weil er in diesem Jahre bereits ein zweites Lustspiel: I Suppositi, gedichtet hat. Erst 1508 wurde jedoch die Cassaria und ein Jahr später I Suppositi zur Aufführung gebracht, während nach Tiraboschi die Calandria des Dovizio schon zwischen 1504 und 1508 in Urbino aufgeführt worden ist, nach Fernow freilich nur kurze Zeit später als in der sie geschrieben worden, wogegen sie nach dem Urtheile der Zeitgenossen eine Jugendarbeit des 1470 geborenen Dichters gewesen sein soll. Ohne hierdurch die Altersfrage beider Stücke, der Cassaria und der Calandria, entscheiden zu wollen, will ich mich der Darstellung der älteren Literarhistoriker anschließen und die Calandria voranstellen.

Bernardo Dovizio (oder auch Divizio) [2]) nach seinem Geburtsort Bibbiena (im Casentinischen), in dem auch Berni das Licht der Welt erblickte, Bibbiena genannt, wurde am 4. August 1470, vier Jahre vor Ariosto, acht vor Trissino geboren. Obschon von niedriger Herkunft schwang er sich bald durch Geist, Talent und die Liebenswürdigkeit seiner Natur zu höheren Stellungen auf und gewann, wie man sagt, als Secretär des Cardinals Giov. de' Medici solchen Einfluß auf die Erwählung des letzteren zum Papste (Leo X.), daß dieser ihn aus Dankbarkeit noch in demselben Jahre (1513) zu seinem Schatzmeister und zum Cardinale ernannte. Dovizio hatte beim Ersteigen jeder Sprosse der Leiter, die ihn zu

---

[1]) Leben Lodovico Ariosto's. Zürich 1809. S. 26.

[2]) Ruth, a. a. O. II. S. 519. Ginguené, a. a. O. T. IV. S. 164. Klein, a. a. O. IV. S. 392.

dieser letzten Ehre geführt, ganz wie sein Herr gedacht, der beim Besteigen des päpstlichen Stuhls zu seinem Bruder gesagt hatte: „Laßt uns, da wir nun Papst, auch des Lebens genießen!" Er war der Liebling der schönen und leichtfertigen Frauen Roms, er hatte sie mit all ihren Reizen und Fehlern kennen gelernt und wenn er sie nun eben so schamlos in ihrer Schamlosigkeit darstellte, so wußte er, daß auch noch dies sie ergötzen würde. Bibbiena war, wie Gregorovius sagt, der eigentliche Freudenmeister und Director aller Lustbarkeiten, besonders des Carnevals und Theaters am Hofe Leo X. und doch schreibt man diesem seinen am 9. November 1520 plötzlich erfolgten Tod zu. Man sagt, daß Bibbiena in geheime Unterhandlung mit Franz I., dem Gegner des Papstes, getreten sei, und dieser sich hierfür gerächt und durch Gift desselben entledigt habe. Bibbiena's Calandria [1]) gehört zu den unzüchtigsten Stücken. Ebendeshalb gibt sie zugleich einen Maßstab für die Beurtheilung der Sitten der Zeit, da sie nicht nur zuerst vor den Damen des feinen Hofs von Urbino, sondern auch zu Ehren der Prinzessin Isabella Gonzaga am päpstlichen Hofe zu Rom aufgeführt wurde, welche an ihr so großes Gefallen fand, daß sie sowohl in Mantua, als bei einem zweiten Besuche derselben in Rom, vor ihr wiederholt werden mußte. Später (27. Sept. 1548) fand sie in Lyon zu Ehren der Anwesenheit Heinrichs II. und Catharina's von Medicis statt, was, wie man sagt, die erste Anregung zur Einführung des italienischen Theaters in Frankreich gegeben haben soll. 1569 fand auch am baierschen Hofe in Deutschland eine Vorstellung jener Komödie statt.

Man wird bei Beurtheilung der Aufnahme dieses Stücks zu berücksichtigen haben, daß man im Mittelalter, und in südlichen Ländern noch heute, die natürlichen Dinge, daher auch das Verhältniß der Geschlechter ohne Anstoß und Lüsternheit freier und nackter behandelte als jetzt und selbst noch als früher bei uns, sowie, daß es der durch die classischen Studien zur Mode gewordene Ton mit bedingte. Auch muß zur Entschuldigung des Verfassers der Calandria hinzugefügt werden, daß er seinen Gegenstand mit einer in ihrem Uebermuth fast naiven Lustigkeit behandelt und das Ab-

[1]) Roma, 1524, erste Ausgabe.

stößige hierdurch gemildert hat. Immer aber bleibt es unerhört, daß eine solche Dichtung einen kirchlichen Würdenträger zum Verfasser und einen Papst zum fördernden Zuschauer hatte, der sich nicht entblödete, sie vor den vornehmsten Frauen seiner Zeit in seiner eigenen Hofhaltung und in seiner Gegenwart darstellen zu lassen.

Bibbiena wurde zu seinem Stück von den Menächmen des Plautus und derselben Novelle des Cinthio und des Bandello angeregt, welche Shakespeare's „Was ihr wollt," sei es direct oder indirect mit zu Grunde liegt. Auch hier sind die Zwillingsgeschwister, Lidio und Santilla, verschiedenen Geschlechts, aber es ist der Geschlechtspunkt selbst, aus welchem der Dichter die lächerlichen Verwirrungen des Stückes und ihre Auflösung in der cynischsten Weise hervorgehen läßt. Das sinnliche Verlangen der an einen alten Einfaltspinsel verheiratheten Fulvia nach dem, wie sie glaubt, ihr untreu gewordenen Buhlen, Lidio, ist das schamlose Gegenbild zu dem zwar thörichten, aber doch nicht unkeuschen Verlangen Olivia's nach der sie verschmähenden Viola. Während die Verwechslung Sebastians mit Viola aber diesem phantastischen Irrthum Olivia's eine befriedigende Lösung bringt, findet bei Bibbiena zunächst das Gegentheil statt. Die Frechheit des Stücks gipfelt in dem klagenden Ausruf des schamlosen Weibes: Misero me, che ho quel che cercai e trovato quel che non voleva! sowie in dem Einfalle Fannio's, Santilla für einen Hermaphroditen auszugeben, bei welchem unter dem Einfluß eines geheimen Zaubers abwechselnd das eine oder das andere der beiden Geschlechter hervortreten sollte. Den Namen hat dieses Lustspiel nach dem Calandro, dem gehahnreihten Gatten der Fulvia, welcher sich selbst wieder in den mit seiner Gattin in Frauenkleidern verkehrenden Buhlen verliebt hat und diesen, den er für ein Weib hält, für seine Lüste gewinnen will. Die freche Behandlung des Ehebruchs, als einer sich von selbst verstehenden Sache, wird wenigstens dadurch etwas gemildert, daß Fulvia's Ehe jeder sittlichen Grundlage entbehrt, da sie durch ihre Brüder dazu gezwungen wurde und Calandro ein verächtlicher Mensch ist. Um so anstößiger ist aber der Ausgang des Stücks, der darin besteht, daß Fulvia, um für ihr ehebrecherisches Verhältniß zu Lidio einen Deckmantel zu gewinnen, dessen Schwester

Santilla, im Einverständnisse, mit ihrem eigenen Sohne vermählt, so daß diese gewissermaßen von ihr zu Hehlern und zu Gelegenheitsmachern jenes schmählichen Verhältnisses gemacht werden.

Hält man es für zulässig, daß, wie es hier von Bibbiena geschehen, bei der Behandlung des Komischen von aller Sitte und Scham abgesehen werden darf, so wird man im Uebrigen die Calandria nur loben können. Die Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit, deren er sich dabei schuldig macht, sind bei einer so burlesken Darstellung, wie die seine, sicher erlaubt. Wohl wird schon hierdurch die Dichtung in ein niedriges Gebiet verwiesen, doch stellt sie sich da als eine im Ganzen feine Behandlung des Niedrigen dar, insofern sie ununterbrochen geistig belebt ist und mit Ausnahme des Schlusses die ihr eigenthümliche Sphäre einer übermüthigen, zügellosen Lustigkeit nirgend verläßt. Ja, die Calandria muß trotz ihres verächtlichen Inhalts sogar als eine bedeutende Erscheinung in der Entwicklung des italienischen Dramas deshalb angesehen werden, weil sich in ihr ein klarerer Begriff vom Wesen des Dramatischen und ein richtigeres Gefühl für die Eigenthümlichkeit des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Bewegung, als in irgend einer der früheren dramatischen Dichtungen dieses Landes zeigt. So leichtfertig der Autor es auch mit dem Inhalte nahm, so sorgfältig behandelte er dagegen die Form. Wie er denn auch im Vorworte zu diesem Lustspiele ein großes Gewicht darauf legt, es in Prosa und im Geiste seiner eigenen, und nicht in dem einer vergangenen Zeit geschrieben zu haben. Er tritt hier mit Wärme für die Sprache seines Landes, im Gegensatze zur lateinischen, ein, die zu dieser Zeit die commedia erudita noch völlig beherrschte: „Bene è di se inimico, chi l'altrui lingua stima più che la sua propria. So io bene che la mia m'è si cara, che non la darei per quante lingue oggi si trovano.“ In der That hat er die italienische Sprache vortrefflich zu seinem Zweck zu gebrauchen verstanden. Sein Dialog ist von einem lebendigen Fluß, von einer dramatischen Beweglichkeit und Kraft des Ausdrucks, die noch heute als Muster dienen dürfen.

Dem Geistlichen Bibbiena freilich wird nichts entschuldigen können, daß er diese lustige, aber schamlose Komödie geschrieben,

den Poeten Bibbiena wohl aber dieses, daß ein Geist, wie der Ariosto's und der Machiavelli's, denselben Weg auf diesem Gebiete verfolgte, da diese Männer, wie leichtlebig sie beide auch sein mochten, doch zugleich von dem ernsten Streben strenger Pflichterfüllung beseelt waren, was jener im Dienste seiner Herren und in dem Verhältnisse zu seiner Familie, dieser als Staatsdiener hinlänglich dargethan hat. Dieses beweist, daß die Richtung, welche die italienische commedia erudita damals nahm, tiefer in den allgemeinen Anschauungen der Zeit, als in den individuellen Persönlichkeiten der Dichter begründet lag. Auch war deren Verhalten nur eine weitere Consequenz jenes Geistes, welcher die Moral von der Politik, die Religion von der mechanischen Frömmigkeit und von dem kirchlichen Glauben trennte, denn es bestand zuletzt ja nur darin, daß sie die Scham und das Sittliche ganz von dem Komischen ausschlossen, wozu die Anleitung schon in den römischen Komödien lag und eine einseitig aufgefaßte Stelle des Aristoteles noch mit beitragen mochte, welcher in seiner Poetik sagt, daß die Tragödie es mit der Darstellung der besseren, die Komödie aber mit der der schlechteren Menschen zu thun habe. Daher es denn möglich ist, daß diese Dichter, deren Werke wir heute als schamlos und sittenverderblich beurtheilen, doch damit nützen zu können glaubten, was in nicht wenigen der ihnen vorausgesendeten Prologe auch gradezu ausgesprochen wird. Andererseits trat in verschiedenen Lustspieldichtern einer um etwas späteren Zeit, wie z. B. in Varchi, doch schon ein deutliches Gefühl hervor, daß diese Art der Komödie sittenlos, tadelnswürdig und verderblich sei.

Lodovico Ariosto,[1]) am 8. Sept. 1474 zu Reggio im Modenesischen geboren, stammte aus einem alten, schon im 11. Jahrhundert blühenden Geschlechte Bologna's, von welchem sich später (im 14. Jahrhundert) einige Glieder in Ferrara niedergelassen hatten. Hier wurde es durch die Liebe des Marchese Obizzo von

[1]) Simone Fornari, Vita di Lodovico Ariosto, Venezia 1549. — Giambattista Pigna, dasselbe, Venezia 1553. — Girolamo Garofalo in der Ausgabe des Orlando furioso des Fr. de' Franceschi, Venezia 1584. — Mazzuchelli, a. a. O. I. II. S. 1060. — C. L. Fernow, a. a. O. — Klein, a. a. O. IV. S. 277. — Ginguené a. a. O. IV. S. 348. — Adolf Stern, Geschichte der neueren Literatur II. S. 15. Leipzig.

Este zu der schönen Lippa Ariosto sogar mit dem Estensischen Hause verwandt. Lodovico stammte jedoch von Niccolò ab, einem Bruder der Lippa. Sein Vater, welcher im Dienste des Herzogs Ercole I. stand, war ein Mann von starrem Charakter. Er hatte den Sohn zum Studium der Rechte bestimmt, so daß dessen poetische Neigungen diesem Willensentschluß gegenüber lange einen schwierigen Stand hatten. Lodovico hatte nämlich schon früh Gelegenheit im Schlosse zu Ferrara gefunden, den glänzenden theatralischen Aufführungen beizuwohnen, die diesen Hof so berühmt machten. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher, denn nur zu bald spielte der Knabe nun selbst mit seinen Geschwistern Komödie, wozu er die Dichtungen lieferte. Die Cassaria, wie man glaubt im Jahr 1794 entstanden, ist jedenfalls nicht sein erster dramatischer Versuch. Sie ist ganz nach römischem Vorbild verfaßt, wobei ich es unentschieden lasse, ob er die römische Komödie nur aus jenen Darstellungen des ferraresischen Hofs oder auch unmittelbar aus dem Studium der lateinischen Dichter kannte. Jedenfalls darf man den Ausspruch Ariosto's in der Satire an Bembo: er habe im Alter von 20 Jahren kaum so viel Latein gewußt, um den Phädrus zu verstehen, keine zu wörtliche Auslegung geben, da er ja doch die lateinische Sprache verstehen mußte, um die Rechte studiren zu können, und schon bei Beginn dieser Studien die Aufmerksamkeit seiner Lehrer durch eine lateinische Rede erregen konnte. Allein Ariost verstand unter der Kenntniß einer Sprache und eines Dichters doch etwas mehr, als das bloße Wortverständniß, und seine auf die Erfassung des Geistes und des Gefühls für die Form einer Sprache und Dichtung gerichteten Studien mögen allerdings erst begonnen haben, als es ihm, nach fünfjährigem Besuche der Rechtsschule, den Widerstand seines Vaters zu brechen, gelungen war. Er besuchte zu diesem Zwecke und mit großem Erfolge die Vorträge des Humanisten Gregorio von Spoleto, der sich damals in Ferrara aufhielt. Ob er sich aber dem Cardinal Ippolito d'Este wirklich, wie man erzählt, durch ein lateinisches Hochzeitlied empfohlen habe, lasse ich lieber dahingestellt, da dieser ja später an seiner Dichtung so wenig Antheil nahm, daß er zum Dank für die Widmung des Orlando furioso nichts weiter als die Worte für den enttäuschten Dichter hatte: „Messer Lodovico, dove trovaste mai tante coglionerie?“

Wie es sich damit auch immer verhalten möge, Lodovico trat 1503 in die Dienste des hochfahrenden und gelegentlich gewaltthätigen Cardinals, welcher auf einer Jagd seinem Bruder in seiner Gegenwart die Augen ausreißen ließ, nur weil seine Concubine zu gern und zu tief in dieselben geblickt hatte. Wie wenig er des Dichters poetisches Genie zu schätzen wußte, um so mehr hielt er auf dessen persönlichen Umgang, auf dessen Geist und Geschäftsroutine. Trotzdem belohnte er die Dienste desselben nur kärglich, obschon es ihm nicht verborgen war, welche Sorgen den Dichter damals belasteten, nachdem ihm durch den 1500 erfolgten Tod seines Vaters, der nur ein geringes Vermögen hinterlassen hatte, die Unterhaltung und Versorgung seiner jüngeren Geschwister zugefallen war — eine Verpflichtung, deren Erfüllung er sich mit großer Aufopferung unterzog.

Die Würdigung seines großen Heldengedichts, welches er 1504 oder 1505 begann und von welchem 1516 die erste Ausgabe erschien, gehört nicht in dieses Werk. Ueberdies ist das Urtheil Goethe's im Tasso, welches die vorzüglichen Eigenschaften desselben zusammenfaßt, in Aller Munde. Ich habe nur noch hinzuzufügen, daß die Schwäche desselben hauptsächlich in dem Mangel an Einheit, in einem ungenügenden Verhältniß des Einzelnen sowohl zu einander wie zum Ganzen beruht, weil dieser Mangel, wennschon in anderer Weise, auch wieder bei seinen Komödien hervortritt. In die Zwischenzeit fallen Ariosto's Gesandtschaften an Papst Julius II., von denen die letzte ihm beinahe das Leben kostete, weil der mit der Politik des Herzogs von Ferrara unzufriedene Papst ihn in seiner barbarischen Wuth beinahe in's Meer werfen ließ. In der Folge lockerte sich das Verhältniß Ariosto's zu dem Cardinal, seinem Herrn. Das hohe Lob, das er demselben in seiner großen Dichtung gezollt, wurde in den Satiren des Dichters fast ganz wieder zurückgenommen. Es scheint, daß er schon zwei Jahre vor dessen Tode, d. i. 1519, in den Dienst des Herzogs Alfonso, des Bruders desselben, trat, der ihn mehr noch als Freund, wie als Diener behandelte, zur Verbesserung seiner Vermögensverhältnisse bei den eigenen, durch die langandauernden Kriege beschränkten Mitteln, aber nur dadurch beitragen konnte, daß er ihm den grade offen gewordenen einträglichen Posten des Statthalters

der Garfagnana überwies (1522). Dieses Amt war aber mit so viel Entbehrungen und Ungemach verknüpft, daß der Dichter seine Rückberufung (1525) nach Ferrara als eine Erlösung begrüßte. Er zog überhaupt diese Stadt jedem anderen Orte der Welt vor. Doch glaube ich nicht, daß zu dieser Vorliebe das Ehebündniß, welches er heimlich mit der schönen Alessandra, der Wittwe Tito Strozzi's, geschlossen hatte, so wesentlich beitrug, da diese ihm ja ebenso gut nach jedem anderen Ort hätte folgen können. Wahrscheinlicher ist, daß der Glanz des ferraresischen Hofs diese Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Ariosto, wie sehr auch, nach seinem eignen Geständniß, den Reizen der Liebe geneigt — heißt es doch mit vielleicht poetischer Uebertreibung in seiner lateinischen Elegie „De diversis amoribus", daß er immer wechselnd, der Geliebten viele und nie genug habe — hielt nicht minder auf Unabhängigkeit und auf die Geheimhaltung seiner zärtlichen Abenteuer. Zwei Söhne sind aus solchen Verhältnissen hervorgegangen: Virginio, den er später auch anerkannte, und Giambattista, den er, man weiß nicht aus welchem Grunde, von seinem Testamente ausschloß. Einer der Schönen, die ihn in das Joch der Liebe gebeugt hatten, gelang es jedoch, seine Scheu gegen ein unauflösliches Bündniß zu überwinden. Indeß ist es wahrscheinlich, daß er seine Ehe nur deshalb geheim hielt, um einiger geistlichen Pfründen nicht verlustig zu gehen.

In Ferrara nahmen ihn besonders die theatralischen Feste wieder in Anspruch, da er von seinem herzoglichen Herrn nicht nur mit der Leitung derselben, sondern auch mit den Uebersetzungen verschiedener plautinischer und terenzianischer Stücke betraut wurde, die sämmtlich, bis auf die Namen verloren gegangen sind [1]). Doch auch mit eigenen dramatischen Arbeiten trat jetzt der Dichter wieder hervor. Er hatte, wie er selbst in einem Briefe vom 16. Jan. 1520 an Leo X. sagt, schon um 1510 eine neue Komödie, Il negromante, und wahrscheinlich gleich in dem Versmaß begonnen, in dem sie uns vorliegt. Die Arbeit war aber damals liegen geblieben. Erst jetzt, auf Veranlassung des Papstes, hatte er sie in wenigen Tagen

---

[1]) Nur Giraldi nennt die Andria und den Eunuchen; Formione den Prospero.

vollendet. Schon im vorausgehenden Jahre war seine Komödie I suppositi vor diesem aufgeführt worden. Es ist unwahrscheinlich, daß dieses schon die metrische Ueberarbeitung war, weil der Prolog zu dieser letzteren auf ein Ereigniß anspielt, das erst 1524 stattgefunden [1]). Auch erschien im Jahre 1525 noch eine Ausgabe der Prosadichtung [2]), nachdem früher davon eine andere in Siena erschienen war.

Zu welcher Zeit die Lena, die vierte Commedia des Dichters, entstanden, wissen wir nicht; doch heißt es, daß sie erst 1528 zum ersten Male in dem vom Herzog von Ferrara in einem Saale des Schlosses neuerbauten Theater dargestellt worden sei, welches kurz zuvor mit der neuen Bearbeitung der Cassaria eröffnet worden war und später in derselben Nacht abbrannte, in welcher Ariosto zum Tode erkrankte. Eine fünfte Commedia: La Scolastica, welche, wie Pigna behauptet, für die Vermählungsfeier des Prinzen Ercole mit der Prinzessin Renata von Frankreich bestimmt war, die 1528 stattfand, blieb damals liegen und wurde überhaupt erst nach dem, am 6. Juni 1533 erfolgten Tode des Dichters von seinem ältesten Bruder Gabriel zu Ende geführt. Ariosto wurde Nachts in aller Stille in der Kirche San Benedetto begraben. Erst 1573 ward ihm von seinem Freunde [3]) Agostino Mosti, ein Denkmal in der neuen Kirche der Benedictiner gesetzt, wohin dieser die Asche des großen Dichters übertragen hatte, und 1612 von einem Enkel seines Namens ein zweites noch glänzenderes Denkmal gegenüber der Grabstätte errichtet, wozu Battista Guarini die Inschrift verfaßte.

Ariosto stand mit vielen seiner berühmtesten Zeitgenossen in freundlichen Beziehungen, so mit den Cardinälen Gonzaga, Farnese,

---

[1]) Das Erscheinen der Kupferstiche des Marcantonio nach Zeichnungen des Giulio Romano zu den Sonetti Lussuriosi des Aretino.

[2]) Bei Niccolò di Aristotile detto Zoppino in Venedig, ebenso wie eine solche der Cassaria, die beide in der Ausgabe der Opere di Ariosto von Stefano Orlandino, Veneto 1730, welche mir vorliegt, zum Abdruck kamen.

[3]) Klein, a. a. O. IV. S. 300 sagt Jugendfreunde — was schon dem Beisatze: „und Lehrer“ widerspricht. Ginguené sagt auch in der That nur „qui avait été dans sa première jeunesse disciple de l'Arioste“.

Sabiata, Bibbiena und Bembo, mit Künstlern wie Rafael, Dosso Dossi, Tizian und den beiden Garofalos. Das ähnlichste Porträt desselben soll sich im Refectorium der Benedictinermönche zu Ferrara befinden, es ist von Dosso Dossi nach dem Leben gemalt. Die dem Holzschnitte der Ausgabe des Orlando furioso v. 1532 zu Grunde liegende Zeichnung rührt wahrscheinlich von Tizian her. Eine genaue Beschreibung der äußeren Erscheinung und der Lebensgewohnheiten des Dichters findet sich nach den Mittheilungen seines Sohnes Virginio und Pigna's bei Fernow [1]) und nach diesem bei Klein. [2]) Bis zu seinem Tode war Ariosto um die Vervollkommnung seiner Werke bemüht. Mazzuchelli gibt bis zu dessen Tode 7 verschiedene Ausgaben des Orlando furioso und von den besseren der bis 1753 erschienenen Ausgaben nicht weniger als noch 68 an. Jetzt ist diese Zahl über 100 gestiegen. Die Commedie erschienen gesammelt zuerst in Florenz 1724 und in Venedig 1736 [3]).

Ariosto's Lustspiele lehnen sich ungleich mehr an die Komödien der Alten an, als das Lustspiel des Bibbiena. Sie stehen im Ganzen an dramatischer Beweglichkeit gegen dieses zurück, was besonders von den metrisch bearbeiteten gilt. Sie bieten dafür, auch schon die einzelnen Stücke, eine größere Breite der Lebensanschauung, eine größere Mannichfaltigkeit der Lebensverhältnisse dar; freilich nicht immer zum Vortheil, da es zuweilen auf Kosten der reinen Lustigkeit geschieht. Ariosto zieht noch ganz andere Formen und Verhältnisse des Unsittlichen, als die geschlechtliche Schamlosigkeit in seine Darstellung ein, wodurch er das sittliche Gefühl nicht selten in noch anderer Weise verletzt. Dies läßt sich gleich an der ersten seiner Komödien, an der Cassaria (das Schatzkästchen) erkennen. Hier ist es der Diebstahl und das Gefühl kindlicher Pietät, die in verletzender Weise behandelt werden. Erofilo stiehlt auf Anrathen

[1]) A. a. O. S. 169.

[2]) A. a. O. IV. S. 301.

[3]) Es ist ungewiß, welches die älteste Ausgabe der metrischen Bearbeitungen der Cassaria und der Suppositi ist. Von letzteren erschien 1552 eine französische Uebersetzung in Paris. Die älteste bekannte Ausgabe des Negromante erschien 1535 in Venedig, die von La Lena ebenfalls, La scolastica aber erst 1546 ebendaselbst. Il negromante wurde 1562 (Paris) von Jean de la Taille in's Französische übersetzt; I suppositi von Godard.

seines Dieners Volpino seinem Vater ein diesem anvertrautes kostbares Kästchen, um es dem Kuppler Lucramo verpfänden und mit dem Erlöse demselben eine schöne Sklavin abkaufen zu können. Der Plan ist, den Lucramo dann selbst als den Dieb erscheinen zu lassen, was besonders dadurch möglich wird, daß Caridoro, der Sohn des Richters, ebenfalls aus dem Erlöse mit Nutzen zieht und die schöne Corisca den Händen des Kupplers zu entwinden sucht.

I suppositi (die Untergeschobenen) sind dem Eunuchen des Terenz und dem Gefangnen des Plautus nachgebildet. Erostrato, ein junger Leichtfuß, ist von seinem Vater aus Sicilien nach Ferrara geschickt worden, um dort zu studiren. Er verliebt sich jedoch in ein Mädchen, Polinestra, und tritt in den Dienst ihres Vaters, Damonio, um in wilder Ehe mit derselben leben zu können. Dieses Verhältniß wird plötzlich durch die Werbung eines alten Pedanten gestört, welcher den geizigen Vater durch das Anerbieten einer großen Mitgift gewinnt. Dulipo, Erostrato's Diener, rathet diesem dem geizigen Damonio noch eine größere Mitgift zu bieten, indem er sich ihm als den Sohn eines reichen Mannes zu erkennen gibt. Es wird zu diesem Zwecke ein falscher Vater geworben. Das Lügengewebe aber zerreißt, da auch der ächte Vater erscheint, wodurch zugleich das scandalöse Verhältniß zwischen Erostrato und Polinestra enthüllt wird. Indessen machen die Väter zum bösen Spiel gute Miene und willigen, da beide ja reich sind, die Partie daher als eine sehr annehmbare erscheint, in die schon vorgenossene Heirath der Kinder.

Klein hat darauf hingewiesen, daß, was sich wohl jedem Leser sofort aufdrängen muß, das hier geschilderte Motiv, nur ungleich zarter, von Shakespeare zu dem Verhältniß zwischen Lucentio und Bianca in der Widerspänstigen Zähmung benutzt worden ist, wie dieses Stück ja überhaupt seinen italienischen Ursprung in keiner Weise verläugnet. I suppositi sind zwar weniger verletzend, als die Cassaria, aber auch dürftiger in der Erfindung und weniger glücklich in der Composition.

Um so anstößiger ist dafür La Lena. Die Heldin ist eine Kupplerin, deren Beischläfer, Fazio, ihr seine Tochter zur Erziehung anvertraut. Die Folgen können nicht ausbleiben. Sie verkuppelt das Mädchen für 25 Ducaten an den jungen Licinio, um welche

dieser erst wieder seinen Vater betrügt. Natürlich heilt auch hier eine Heirath die angerichteten Schäden. Doch wird Jedermann zugeben, daß gegen diese Komödie, welche den eleganten Hof von Ferrara entzückte und bei deren erster Darstellung ein noch junger Sohn des Herzogs den Prolog sprach, die Calandria in ihrem burlesken Uebermuth doch noch erträglicher ist.

In einer Zeit, in welcher der Unglaube so hart an den crassesten Aberglauben stieß, mußte natürlich die Negromantie in großem Ansehen stehen und sich trefflich in satirischer oder burlesker Weise als Motiv benutzen lassen. Schon Bibbiena hatte in seinem Uebermuth diese Schwäche der Zeit verspottet; Ariosto machte sie im Il negromante zum Mittelpunkt seiner satirischen Darstellung. — Cintio hat heimlich Lavinia, die angenommene Tochter eines gewissen Fazio, geheirathet, wird aber bald darauf von seinem Pflegevater Massimo gezwungen, ein anderes Mädchen, Namens Emilia, zu heirathen. Er sucht diese Ehe wieder aufzulösen, indem er Impotenz vorschützt und Emilia ganz unberührt läßt. Hiergegen wird nun ein Negromante zu Hülfe gerufen. Cintio ist wirklich so dumm, daß er an die Zauberkünste des letzteren glaubt und diesen besticht, damit er dieselben nicht gegen ihn anwende. Hierzu tritt noch ein dritter Dummgläubiger in dem jungen Camillo, welcher Emilia liebt und ebenfalls ein Interesse daran hat, daß jene Heirath wieder aufgelöst werde. Der Negromante seinerseits sucht jedem so viel Geld als möglich aus der Tasche zu ziehen. Doch findet das Stück weder durch seine Verschlagenheit, noch durch das Gegeneinanderwirken der darin thätigen Thorheiten, sondern nur erst durch eine Erkennung die gewünschte Auflösung. Massimo entdeckt nämlich in Lavinia seine wirkliche Tochter und hat hierdurch hinreichenden Grund in die Lösung der Ehe Cintios mit Emilia zu willigen. Die Schürzung des Knotens ist also ebenso gesucht, wie dessen Lösung kunstlos. Der Reiz liegt eben nur in der Satire und in dem Anstößigen des Verhältnisses der Bigamie und der vorgespiegelten Unfruchtbarkeit Cintio's, zugleich aber noch, wie überhaupt bei Ariosto, in der glänzenden Ausführung des Einzelnen.

Die Scolastica übergehe ich, weil sich nicht sagen läßt, wie viel von ihr auf Ariosto's Rechnung zu stellen ist.

Man hat zuweilen in Ariosto's Komödien den Aristophanischen Geist gerühmt, und in der That dürfte bei ihm noch am meisten etwas dem Entsprechendes zu finden sein. Ich erinnere dafür an die Scenen zwischen Erostrato's Vater und Dulipo und zwischen dem ächten und falschen Vater in der Cassaria. Gleichwohl glaube ich nicht, daß Ariosto den Aristophanes kannte. Eine Uebersetzung desselben erschien, wie es scheint, erst 1545 [1]). Griechisch verstand aber Ariost wohl zu wenig, um diesen Dichter im Originale gelesen haben zu können.

Zum Metrum hatte Ariosto für seine Komödien den endecasillabo sdrucciolo, d. i. den fünffüßigen Jambus mit daktylischem Abschluß, gewählt. Obschon dieses Versmaß, zu welchem er zugestandenermaßen nur deshalb bestimmt wurde, um sich den lateinischen Vorbildern möglichst zu nähern, durch das gleichmäßige Verschleifen der Endsylben etwas Monotones und Undramatisches hat, so war diese Wahl, wenn auch nur unbewußt, gleichwohl eine Art Fortschritt, weil die noch weit undramatischeren Strophenformen der Octave und der Terzine ꝛc. hierdurch verabschiedet wurden. Gewiß hatte die Prosa hierzu den Weg gebahnt und wie sehr deren Anwendung die freiere dramatische Bewegung und die Beweglichkeit des dramatischen Ausdrucks begünstigt hatte, geht aus einem Vergleich der in Prosa geschriebenen Komödien Ariosto's mit seinen späteren metrischen Ueberarbeitungen hervor, die zwar im Einzelnen in der Charakteristik und Motivirung gewonnen haben mögen, von jenen Vorzügen aber eingebüßt und dies durch epische Breite ersetzt haben.

Der verso sdrucciolo des Ariosto fand nur eine verhältnißmäßig geringe Nachahmung. Von den ihn im Drama anwendenden Dichtern ist der etwas spätere Ercole Bentivoglio [2]) hervorzuheben. 1506 geboren, entstammte er einem edlen bolognesischen Geschlecht, erhielt aber seine Erziehung am Hof zu Ferrara, wo er 1573 auch starb. Bentivoglio hat sich in verschiedenen Dichtungs-

[1]) Nach dem Catalogue des comédies italiennes in Riccoboni's Histoire du théâtre italien, Paris 1730. I. 131, von Bartolomeo e Pietro Rosettini in Prosa.

[2]) Siehe die ausführliche Lebensbeschreibung bei Ginguené IX. u. Mazzuchelli. V. II. p. II.

arten versucht und wurde von seinen Zeitgenossen, sowie von verschiedenen nachlebenden italienischen Schriftstellern dem Ariosto fast gleichgestellt. Gewiß aber stand er ganz unter dem Einflusse desselben. In seinen Komödien: Il geloso (der Eifersüchtige), I fantasmi[1]) (die Geistererscheinungen) und I Romiti[2]) (die Einsiedler), von Quadrio als graziosissime bezeichnet, steht er noch ganz auf dem Standpunkt der directen Nachahmung der Alten. Sie sind ausgezeichnet durch die Eleganz, Klarheit und Leichtigkeit der sprachlichen Behandlung. Im Uebrigen wurden sie aber gewiß überschätzt.

Auch Luigi Alamanni, 1495[3]) zu Florenz geboren, 1555 in Paris gestorben, schrieb eine Komödie, Flora[4]), in versi sdruccioli, wendete aber dabei, um dem Versmaße der Römer noch näher zu kommen, die 16 sylbigen an. Ein Beispiel, das ebenso ohne Nachahmung blieb, wie der Versuch des Trissino, in seine Simillimi[5]), einer freien Uebertragung der Menächmen des Plautus, den Chor einzuführen. Beiden werden wir noch bei der Tragödie zu begegnen haben. Dies gilt auch von Luigi Groto, gen. il Cieco d'Adria, der, obschon er zu den späteren Dichtern des Jahrhunderts gehört, doch den verso sdrucciolo in seinen drei Komödien Il tesoro, l'Alteria und l'Emilia wieder aufnahm, die auch in Lascivität mit den Ariosto'schen Lustspielen wetteifern. Zu den unbedingten Nachahmern der Alten gehören ferner Varchi und Lorenzino de' Medici. Benedetto Varchi[6]), 1502 in Florenz geboren, 1565 gestorben, ausgezeichnet durch Gelehrsamkeit, hat ebenfalls eine Komödie in Prosa, La suocera[7]) (die Schwiegermutter), hinterlassen, die jedoch nichts weiter als eine Nachahmung der Hecyra des Terenz, zugleich aber ein Versuch ist, dem Lustspiel einen anständigeren Inhalt zu geben. Unglücklicherweise verlor es

---

[1]) Beide 1543 in Venedig erschienen.

[2]) Ist ebenso, wie eine Tragödie, Ariana, verloren gegangen.

[3]) Eine ausführliche biographische Skizze bei Mazzuchelli, a. a. O. I. p. 244 und Ginguené V. 15.

[4]) Firenze, 1556.

[5]) Venezia, 1547.

[6]) Biographische Skizze bei Ginguené VIII, 283.

[7]) 1569.

aber dabei auch an Leben, Geist und an Lustigkeit. Die Komödie l'Aridosio[1]) des Lorenzo II. de' Medici, geboren 1492, gestorben 1519, deren Stoff den Adelphi des Terenz und der Mostellaria des Plautus entlehnt ist, sei nur der hohen Stellung ihres Verfassers wegen erwähnt, doch wird sie auch von verschiedenen Schriftstellern gelobt.

Es scheint hier der geeignete Ort, noch zweier anderer Erscheinungen zu gedenken, die mit der vorliegenden Richtung der classischen Nachahmung in engem Zusammenhang stehen. Giovanni Battista Gelli, den man wohl auch den Hans Sachs von Florenz genannt hat, wurde daselbst 1498 geboren. Zum Schusterhandwerk erzogen, dem er länger auch treu blieb, schwang er sich später durch Selbstunterricht bis zum Akademiker auf, so daß er sogar öffentliche Vorträge über Dante hielt. Auch schrieb er eine Abhandlung Ragionamento a dialogo intorno alla lingua, die einen Abriß der Entwicklung des Dramas enthält. Berühmt sind seine Dialoge: I capricci del bottajo Giusti (Die Grillen des Böttcher Giusti). In seinen Lustspielen La sporta[2]) (der Geldkorb) und Lo errore[3]) (der Irrthum) ist Gelli im Tone ehrbarer als seine Vorgänger, wenn er es auch nicht in der Wahl des Gegenstandes ist. La sporta ist übrigens nur eine Nachbildung der Plautinischen Aulularia. Obschon sich Gelli im Vorwort des Gegentheils berühmt, ist er hier überhaupt wenig mehr als ein Nachahmer der Alten. Uebrigens war Gelli nicht der einzige poetische Schuster von Florenz. Doch scheint auch der um 1567 blühende Lotto del Mazzo von classischen Anwandlungen ergriffen gewesen zu sein, da unter den von ihm bei Quadrio[4]) verzeichneten Komödien eine mit dem Titel I Fabii angeführt ist.

---

[1]) Bologna 1548. Sie wurde 1536 bei dem Hochzeitsfeste des Herzogs Alessandro im Spedale de' Tintori aufgeführt. L'Arrivey hat sie in's Französische unter dem Titel Les esprits frei übertragen.

[2]) Firenze 1543.

[3]) Firenze 1556. Die gesammten Schriften erschienen Firenze 1855 als Opere di Gelli.

[4]) A. a. O. S. 88. Sie wurde 1567 im Palazzo ducale nach der Taufe der Prinzessin Leonore aufgeführt. (Ancona nach dem Diario del Settimani. Codice dell' Archivio di Stato di Firenze.)

In einem ungleich nationaleren und dabei dem Bibbiena verwandten Sinne, doch diesem an künstlerischem Geist und Formgefühl überlegen, schrieb Machiavelli seine Mandragola, zu der er den Stoff unmittelbar aus den verdorbenen Zuständen des damaligen Lebens schöpfte, dieselben auch im Costüme der Zeit darstellte und hierbei die unzüchtige Sittenkomödie auf ihren Gipfel und zu höchster künstlerischer Ausbildung brachte.

Niccolò Machiavelli[1]), aus altflorentinischem Geschlecht, wurde am 5. Mai 1469 in Florenz geboren. Die Würde des Gonfaloniere war dreimal bei seiner, der Guelfenpartei angehörenden, Familie gewesen, auch ihm war wieder eine große Rolle im Staatsleben seiner Vaterstadt zu spielen vergönnt. 1498 erhielt er die Stelle eines Kanzlers der zweiten Kanzlei des Herrencollegiums. Später bekleidete er das Amt eines Staatssecretärs, von welchem ihm auch der Name: il Segretario fiorentino verblieb. Von durchdringendem Geist, reicher und geschärfter Lebensbeobachtung, erscheint er gewissermaßen als der vollendetste Ausdruck der vorherrschenden Anschauung der Zeit, welche die Bildung des Geistes über die des Gemüthes, die Zweckmäßigkeit, wenn auch nicht grade an die Stelle der Moral, so doch wenigstens über sie setzte. Alle die ausgezeichneten Eigenschaften, die sich an diesem Manne beobachten lassen, können hierauf zurückgeführt werden, so wie sich auch alle Widersprüche, mit denen sie behaftet erscheinen, hieraus erklären. Es kann uns daher auch nicht wundern, ihn bei seinen mannichfaltigen Gesandtschaften die verschiedensten Anschauungen mit demselben Eifer vertreten, die widersprechendsten Zwecke mit der gleichen Hingabe verfolgen und in seinen Discorsi sopra la prima Decade di Tito Livio[2]), in seinen florentinischen Geschichten[3]) und entschiedener noch in seinen Sette libri dell' arte

[1]) Vita del Machiavelli in der Ausgabe der Werke, Firenze 1782. Siehe auch Ginguené VIII. S. 3. Francesco de Sanctis, Storia nella litterat. ital. II. S. 63 u. f. Napoli 1873. Ad. Stern, a. a. O. II. S. 70. Settembrini, Lezioni de Litt. ital. II. p. 133. Napoli 1877. — Von Machiavelli's Werke ist als älteste Gesammtausgabe die florentinische von 1550 bekannt. Die neueste ist die von Passarini und Fanfani, Fir. 1873. — Eine deutsche Uebersetzung erschien von Joh. Ziegler, Karlsruhe 1838.

[2]) Wien 1532.

[3]) Firenze 1532.

della guerra [1]) für nationale Freiheit und Bürgertugend eintreten zu sehen, während er andererseits einen Castruccio Castracani als Muster eines Patrioten aufstellte, zu einem Cesare Borgia, den er auf seinen blutigen Zügen gegen die Condottieri und Tyrannen der Romagna begleitete, mit Bewunderung aufblickte und auf ihn seine Hoffnungen für Italien setzte, eine „Mandragola" dichtete und seinen „Principe" [2]) schrieb. Er hat zwar den Vorwürfen, welche man ihm wegen dieses letzteren gemacht, die Worte entgegengehalten: „Io ho insegnato a' principi esser tiranni, ma ho anche insegnato a' popoli come spegnerli." Richtiger aber würde es heißen: „Ich habe zwar die Völker gelehrt, wie man Tyrannen ausrottet, aber auch den Fürsten, wie man sie unterjocht." Denn ein Mann von seiner Lebenserfahrung und seinem praktischen Geist hätte sich sagen müssen, daß das letztere ungleich leichter als jenes zu erlernen und anzuwenden war, und er dafür auch ungleich leichter gelehrige und eifrigere Schüler finden werde.

Ich will mich zwar nicht auf die Seite derer stellen, welche behaupten, daß Machiavelli, indem er sein Buch vom Fürsten, wie viele seiner anderen Schriften, nach seiner Verbannung von Florenz im freiwilligen Exil von Casciano schrieb, sich damit dem Dienste der Fürsten gradezu habe empfehlen wollen, aber auffällig ist doch, daß er dieses Werk, welches er ursprünglich dem Giuliano II. de' Medici widmen wollte und nach dem Tode desselben dem Herzoge Lorenzo II. gewidmet hat, längere Zeit zu veröffentlichen beanstandete. Jedenfalls ist gewiß, daß er beide Seiten der darin behandelten Frage mit voller Objectivität zur Entwicklung und Darstellung brachte.

Machiavelli war eines der politischen Opfer, welche der Verrath seiner Vaterstadt an die Medicäer zur Folge hatte. Er wurde nach der Rückkehr dieser letzteren nicht nur seiner Aemter entsetzt (1512), sondern auch in eine Untersuchung verstrickt, und nachdem er den Schrecken der Folter unterworfen worden war, aus Florenz verbannt. Er zog sich nach seiner Besitzung Casciano zurück, wo er die obenerwähnten Discorsi, sein Leben des Castruccio Castracani,

---

[1]) Firenze 1521.
[2]) Rom 1538.

sein Buch vom Fürsten und die Mandragola neben verschiedenen anderen poetischen Arbeiten schrieb. Leo X., welcher bei Besteigung des päpstlichen Stuhls eine allgemeine Amnestie erließ, hob auch hierdurch den Bann Machiavelli's mit auf. Wie sehr es diesen nach seiner Vaterstadt zog, hielt er es aber doch, wie aus einem Briefe desselben v. J. 1513 an seinen Freund Francesco Vettori hervorgeht, für gerathener, seiner Sicherheit wegen in Casciano zu bleiben. Doch zeigt sich bei dieser Gelegenheit, wie sehr es ihm andererseits am Herzen lag, ein freundliches Verhältniß zu den Medici zu gewinnen. Der Herzog Lorenzo II. scheint aber bis zu seinem 1519 erfolgenden Tode jeder Annäherung ausgewichen zu sein. Nicht so Leo X., der sich inzwischen wiederholt seines Rathes bediente. Vielleicht, daß er diesen durch Uebersendung seiner Mandragola günstig zu stimmen gewußt hatte, wenigstens ließ sie derselbe sowohl in Rom, als in Florenz (1515) vor sich aufführen, daher sie denn auch schon vor dieser Zeit geschrieben worden sein muß. Auch soll ihn der Kardinal Julian, der spätere Papst Clemens VII., mit der Abfassung der florentinischen Geschichte beauftragt und sich seiner zu Staatsgeschäften bedient haben. Daher es nicht eben wahrscheinlich ist, daß Machiavelli an der durch den Tod Leo's X. in Florenz hervorgerufenen Verschwörung betheiligt gewesen sei. Auch blieb er von jeder Untersuchung verschont. Wohl aber scheint ihm seine Haltung hierbei das Mißtrauen und den Unwillen seiner Mitbürger zugezogen zu haben. Dies trat bei dem Umsturz, welchen in Florenz die Erstürmung Roms durch die kaiserlichen Truppen zur Folge hatte, ziemlich offen hervor. Man sagt, daß der Gram darüber ihm eine Krankheit zuzog, welche sehr rasch und tödtlich verlief (22. Juni 1527). Für den Verdacht einer Vergiftung von Seiten der Medici, die Klein mit so großer Bestimmtheit behauptet, liegt ein näherer Anhalt nicht vor. Machiavelli hinterließ ein Weib mit fünf Kindern, doch nur ein geringes Vermögen.

Die poetischen Werke desselben bestehen in der Novelle Belfagor, in welcher er seine Gattin Marietta Corsini als Madonna Onesta copirt haben soll, in der Reimchronik Decennale [1]), in einer Samm-

[1]) Florenz 1506.

lung elegischer Dichtungen unter dem Namen Capitoli, in Karnevalsliedern und Lustspielen. Letztere sind es allein, die wir hier näher zu betrachten haben, und von ihnen hat auch nur La Mandragola eine größere Bedeutung, weil von den übrigen La Clizia und L'Andria nur Uebersetzungen (beide in Prosa) römischer Lustspiele mit etwas verändertem Schluß sind, die beiden titellosen aber nur das Thema der Mandragola in abgeschwächter Weise wieder behandeln. Die dieser letzteren angefügten Zwischengesänge wurden von Machiavelli erst 1525 für die Sängerin La Barbara verfaßt, welche sie bei einer Aufführung in Modena einlegen wollte. Die erste Ausgabe [1]) enthält sie daher auch noch nicht.

Die Mandragola (der Zaubertrank), wie die Calandra in Prosa geschrieben, steht, was Composition, Charakteristik und Sprache betrifft, höher als diese. Machiavelli hat, soweit es der Gegenstand überhaupt gestattete, denselben aus der Sphäre der Posse in die des Lustspiels zu heben gesucht. An burlesker Uebertreibung der Thorheit konnte es aber doch einer verspottenden Dichtung nicht fehlen.

Die ersten Komiker der Italiener gingen zwar von der richtigen Ansicht aus, daß die Komödie nicht unter den moralischen Gesichtspunkt zu stellen sei, sie übersahen jedoch, daß eben deshalb die von ihr darzustellenden Gegenstände den moralischen Gesichtspunkt auch nicht durch Verletzung des sittlichen Gefühls herausfordern dürften. Dies hatten sie freilich bei ihrem Publikum wenig zu fürchten, wodurch es sich einzig erklärt, daß sie demselben derartige Stücke darbieten durften, ohne größeren Anstoß damit zu erregen. Nichtsdestoweniger kann die Wirkung derselben keine rein ästhetische gewesen sein. Sie müssen vielmehr noch immer entsittlichend gewirkt haben. Was Boccaccio gegen seinen Decamerone selbst einwendete (S. 59), wird sich mit noch viel größerem Rechte auf Stücke wie die Mandragola anwenden lassen, in welcher es sich um nichts geringeres, als um einen Ehebruch handelt, zu welchem ein schönes und dabei ehrbares Weib von dem eigenen Gatten, der eigenen Mutter und ihrem Beichtvater überredet wird, indem ihr diese denselben nur als medicinische Cur anempfehlen, welche durch einen geheimen Zauber die Unfruchtbarkeit ihrer Ehe

[1]) Roma 1524.

zu heben im Stande sei, eben deshalb aber auch nichts Unsittliches oder Unerlaubtes in sich einschließen könne. Als sie jedoch von der fremden Frucht genossen und ihr heimlicher, sich ihr dabei zu erkennen gebender Liebhaber den Schleier des Truges vor ihren Augen zerreißt, glaubt sie darin einen Wink des Schicksals zu erkennen, dem sie jetzt eben so willig Folge zu leisten entschlossen ist, als sie sich vorher dem Unrecht streng widersetzte. Sie wirft alle Ehrbarkeit von sich ab, um den so eben nur unwillkürlich vollzogenen Ehebruch fortan zu einem gewollten und ersehnten zu machen. Rechnet man zu dieser offenen Empfehlung des Ehebruchs die cynische Nacktheit seiner Behandlung, so wird man zugeben, daß, wie groß auch immer das dichterisch-dramatische Talent ist, das aus der Darstellung dieses Lustspiels hervortritt, (und wenn ich dieses auch nicht mit Voltaire allen Komödien des Aristophanes vorziehe, so halte ich es doch, was dramatischen Geist und dramatische Form betrifft, für eins der vorzüglichsten Werke der italienischen Bühne), der Dichter gleichwohl seinen wahren Beruf dabei verkannte und auf dem Gebiete der Zucht und der Sitte wahrscheinlich eben so nachtheilig damit eingewirkt hat, wie mit seinem Principe auf dem politischen; wobei es gleichgültig ist, ob ihn ein in der Zeit liegender frivoler Kitzel, oder der Wunsch, dem Papste Leo X. damit zu gefallen, oder, wie er selbst sagt, das Bedürfniß der Erheiterung in seiner traurigen Einsamkeit dazu verleitet hat. Ich glaubte dieses strenge Urtheil umsoweniger zurückhalten zu sollen, weil Klein, der doch im Ganzen so gern den Maßstab des sittlichen Rigorismus und Zelotismus an die zu beurtheilenden Gegenstände legt, bestimmt durch seine allgemeine Bewunderung Machiavelli's, in der behaglichen Schilderung der cynischen Einzelheiten dieser Komödie gradezu schwelgt. Es ist überhaupt einer der Fehler Klein's, daß er selbst da, wo er das Cynische zu geißeln beabsichtigt, es in seiner Darstellung noch weit überbietet.

Das Volksthümliche wurde von einem anderen Schriftsteller der Zeit noch ungleich schärfer betont, der obschon er in seinen Lustspielen an künstlerischer Bedeutung tief unter Machiavelli's Mandragola steht, doch sowohl hierdurch, als durch die Ueberschätzung, welche man seinem allerdings unbestreitbaren Talente und dem Reiz seiner persönlichen Eigenschaften im Allgemeinen zollte, einen großen

Einfluß ausgeübt hat. Pietro Aretino[1]), am 20. April 1492 geboren, kann für Vieles, was er gesündigt, nicht nur seine Zeit, sondern auch seine Herkunft mit verantwortlich machen. Was einen Ariost, was einen Machiavell, trotz ihrer Nachgiebigkeit gegen die herrschenden Anschauungen so hoch in unserer Werthschätzung stellt, ist nicht nur die Superiorität ihres Geistes, ihr Talent und Genie, es ist zugleich die Vornehmheit, der Adel ihrer Natur. Aretino, vielleicht kaum minder begabt, wenn auch weit weniger durchbildet, besaß hiervon wenig mehr, als höchstens den äußeren Schein. Doch kann er sich grade für die seltsame Mischung seiner Natur auf seine Herkunft berufen, da er als der Sohn eines Edelmannes, Luigi Bacci, von einem Freudenmädchen, Tita, die ihre Töchter, d. i. also seine Schwestern, zu ähnlicher Laufbahn erzog, im Hospital von Arezzo geboren wurde. Er hat sich dem entsprechend Zeit seines Lebens hauptsächlich abwechselnd zu der vornehmen, leichtlebigen Welt der Höfe und zu Buhldirnen gehalten. Der Unterricht, den er genoß, schon dürftig an sich, wurde von ihm nur lückenhaft und oberflächlich benutzt. Schon früh aber trat diejenige Eigenschaft seines Geistes hervor, welche ihn zugleich so berühmt und gefürchtet machen sollte, eine dreiste satirische Spottsucht, die, mit einem scharfen Auge für alle Schwächen, Schatten und Untiefen der menschlichen Natur und mit einem behenden Witze bewaffnet, bald keine Scheu, Scham und Rücksicht mehr kannte. Ein in diesem Geiste gegen den Ablaßhandel geschriebenes Sonett zog ihm Verfolgungen zu, die ihn zur Flucht nöthigten. Er ging nach Perugia, trat dort bei einem Buchbinder in die Lehre, wendete sich dann nach Rom, wo es ihm nacheinander gelang, sich in die Gunst des reichen Chigi, in die Leo's X. und Clemens' VII. zu setzen. Die Art, wie er sich also emporgearbeitet haben mochte, läßt sich vielleicht aus seinen 1524 erschienenen Sonetti lussoriosi erkennen, die seinen frechen, schamlosen Witz auf voller Höhe zeigen. Sie waren von Giulio Romano oder, wie einige wollen, von Rafael illustrirt, und diese mit den Dichtungen

[1]) Mazzuchelli, Vita di Pietro Aretino, Padova 1741. Seine eigenen Lettere. 6 Bde. Paris 1609. Ginguené, a. a. O. VI. p. 242. Francesco de Sanctis, a. a. O. II. 125 u. f. — A. Stern, a. a. O. II. S. 78.

an Schamlosigkeit wetteifernden Zeichnungen von Marc Antonio in Kupfer gestochen worden. Allein der Scandal, der sich darüber erhob, war doch zu groß, als daß er von der Regierung hätte ganz übersehen werden können. Aretino mußte Rom damals verlassen. Er trat in die Dienste des im Solde Franz I. stehenden Condottiere Joh. von Medici, dessen Handwerk er später auf die Schriftstellerei übertrug, d. i. damit käuflich für und gegen jedermann wurde, mit seinem Talent und seiner Frechheit alle Welt brandschatzte oder bekriegte, der Erste, welcher aus ihr ein Gewerbe der Reclame und Schmähung, doch nur im großen Style, gemacht hat, so daß ihm dies auf der einen Seite den Titel des Göttlichen, il Divino, auf der anderen den einer Geißel der Fürsten, flagello de' principi, eintrug. Schon jetzt verwendete sich der von seinen „Geilen Sonetten" bezauberte Franz I. für ihn bei Clemens VII. und erwirkte die Aufhebung seiner Verbannung aus Rom. Doch vermochte Aretino sich nur kurze Zeit hier zu halten. Schon 1527 sehen wir ihn wieder fliehen und ein Asyl in Venedig suchen und finden, wo er bis zu seinem Tode verblieb und sein schamloses Gewerbe mit seinen Angriffen auf den eben hart bedrängten Clemens VII., seinen früheren Schützer und Wohlthäter, eröffnete. Er versöhnte sich jedoch bald wieder mit ihm, der ihm sogar ein ehrendes Breve sandte, sowie das Versprechen, eine seiner liederlichen Schwestern gut zu verheirathen. Inzwischen hatte er sich aber auch in die Gunst Karl's V. in einem Grade zu setzen gewußt, daß dieser ihm eine goldene Kette und den Titel Cavaliere verlieh, und ihn der Signoria von Venedig als das ihm auf Erden Theuerste anempfahl. Von jetzt an bewarb sich alles, sei es aus Bewunderung, oder aus Furcht, um die Gunst dieses Mannes. Man kann bei Ginguené, Klein oder Ruth die Verzeichnisse der Geschenke und Ehren lesen, mit welchen die Großen der Zeit, miteinander wetteifernd, ihn überhäuften. Die von ihm erträumte Dichterkrönung, der von ihm erstrebte Cardinalstitel, wurden ihm aber doch nicht zu Theil. Auch suchte man seine Feder nicht immer nur durch Geschenke in Schranken zu halten. Gelegentlich wurde dies auch schon durch Schrecken erreicht. So soll Tintoretto seiner Angriffe sich schon dadurch erwehrt haben, daß er ihn einmal mit geladener Pistole von Kopf bis zu Füßen maß und der

Condottiere Pietro Strozzi, über den er sich einmal in einer seiner Satiren lustig gemacht, wies ihn für immer zur Ruhe, indem er ihm sagen ließ, er werde ihn im Wiederholungsfalle erdolchen lassen und wenn er sich auch bis in's Bette verkröche. Auch fehlte in der That nicht wenig, daß wenigstens dieses letztere geschah, sobald Pietro Strozzi sich nur in Venedig sehen ließ.

Andererseits muß Aretino neben seinen schlimmen, auch bessere, gewinnende Eigenschaften, neben seinem Genie auch noch andere persönliche Vorzüge besessen haben, damit sich die ausdauernde Bewunderung und Freundschaft erklären läßt, welche ihm die bedeutendsten Männer der Zeit zuwendeten und bewahrten. Als Dichter war ihm von Natur ein sehr feines Gefühl für die Form eigen, zugleich aber auch für das Ursprüngliche, welches ihn zu einem erklärten Gegner der bloßen Nachahmung machte, obschon er gelegentlich selbst, wie z. B. in seiner Tragödie, in diese verfiel. Als Mensch zeichnete er sich im Allgemeinen durch Anhänglichkeit, gute Kameradschaft und Dankbarkeit aus. Es war gewiß nicht nur Klugheit, daß er nie ein böswilliges, selbst nicht ein witziges Wort gegen die Signoria der Stadt Venedig gehabt hat. Seine geselligen Eigenschaften müssen ganz außergewöhnliche gewesen sein. Auch die Zärtlichkeit, mit der er seine sämmtlich außer der Ehe erzeugten Kinder überhäufte, verdient hier hervorgehoben zu werden, sowie die aufopfernde Liebe und Pflege, welche er einer seiner Buhldirnen, — er hielt sich einen ganzen Harem von Buhlweibern — der schönen aber hektischen Perina Riccia, trotz ihrer Undankbarkeit, noch bis über das Grab hinaus weihte. Seine Freigebigkeit will ich dagegen nur aus einem Hang zur Verschwendung und aus seiner sich bis zur Lächerlichkeit verirrenden Eitelkeit erklären, obschon er selbst großes Gewicht auf sie legte und sich auf sie als Zeugniß für seine königliche Seele berief.

Auch seine Schamlosigkeit war nicht nur eine Folge seiner niedrigen Natur, sondern zugleich seiner Offenheit. Er hat die schlechte Seite der ersteren eben niemals verheimlicht, er stellte sich eher damit in cynischer Weise bloß. So machte er z. B. kein Hehl daraus, meist nur geschrieben zu haben, was ihm am besten bezahlt wurde, mochten es nun Heiligengeschichten oder Obscönitäten sein. Er sprach dies ganz offen in einem Briefe gegen die Marchese

Pescara aus, welche ihm seine Komödien zum Vorwurf gemacht hatte.

Doch reizte es ihn auch sicher mehr, die Lacher, als die Beter, auf seine Seite zu ziehen. Durch das Lachen sollte er denn auch seinen Tod finden. Beim Gelächter über die unzüchtigen Streiche einer seiner Schwestern verlor er mit seinem Stuhle das Gleichgewicht, stürzte rücklings zu Boden und starb an den unmittelbaren Folgen des Falles, 1557 im 65. Jahre seines — wie Klein es zwar hart, aber doch nicht ganz unpassend ausgedrückt hat — „ruhmbefleckten Lasterlebens".

Von seinen vielen Schriften, die heute meist im Staube der Bibliotheken ruhen, sei hier nur seiner dramatischen Werke gedacht, welche in fünf Komödien Il marescalco, La cortigiana, La Talanta, Il ipocrito und Il filosofo, sowie in der Tragödie La Orazia (auf welche ich später zurückkomme) bestehen.

Obwohl Aretino bei seiner Vernachlässigung der classischen Studien, als Naturgenie, schon immer in einem gewissen Gegensatz zu der gelehrten Bildung der Zeit stand und eine gewisse Feindseligkeit gegen die Anmaßung und den Hochmuth derselben in sich getragen haben mag, so würde er vielleicht doch mit seinen Angriffen auf sie etwas vorsichtiger gewesen sein, wenn diese gelehrte Bildung, deren hauptsächlichster Sitz damals Rom war, durch die Erstürmung dieses letzteren nicht eine Niederlage erlitten hätte, von der sie sich um so weniger ganz wieder erholte, als die gleichzeitig von Deutschland ausgehende und sich immer weiter ausbreitende reformatorische Bewegung jetzt auch in Italien eindrang, hier viele Anhänger fand und zur sorgsamen Erwägung der daselbst herrschenden Mißstände aufforderte.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß diese zumeist in der Entsittlichung der Geistlichkeit und hiermit zusammenhängend in den Anschauungen und Wirkungen der Renaissance und der classischen Bildung gefunden wurden. Ein Brief Aretino's an den Cardinal von Ravenna tritt mit Entschiedenheit hierfür ein, insofern er darin der classischen Bildung, die er als Pedantismus bezeichnet, alles Unglück der Zeiten zur Last legt. Auch durch einige seiner Komödien, den Marescalco und den Filosofo, zieht diese Anschauung wieder hindurch. Wogegen Il ipocrito und La cortigiana gegen die Ge-

brechen der Geistlichkeit und des römischen Hofes gerichtet sind. Auch daß Aretino, trotz seiner Neigung zur Lascivität und der Schamlosigkeit seiner Natur, in der Obscönität nicht überall ganz so weit als seine Vorgänger geht, mag hiermit zusammenhängen. Jedenfalls muß es an ihm als ein Fortschritt bezeichnet werden, daß er der ganz in den Fesseln der classischen Nachahmung liegenden commedia erudita eine volksthümlichere entgegensetzen wollte, wobei es nicht einmal zu tadeln ist, daß er, wie es scheint, an die commedia dell' arte anknüpfte, wohl aber, daß er sich dabei allzusehr dem Naturalismus und der Regellosigkeit dieser letzteren überließ und die Composition völlig vernachlässigte.

Ihm ist die Handlung fast immer nur der dürftige Faden, an welchen er eine Reihe mehr oder minder zu ihr in Beziehung stehender Scenen anknüpfen kann, um hierdurch Raum und eine wirksame Form für seine lustigen Einfälle und spottsüchtigen Ausfälle zu gewinnen. Auch die Entwicklung und Durchführung der Charaktere ist ihm meist nur Nebensache. Um so lebendiger springen seine Figuren aus der einzelnen Scene heraus. Seine Kraft beruht in der Führung dieser letzteren, daher auch im Dialoge, sowie in der lebendigen Veranschaulichung der einzelnen Situation. Hier stellt sich bei ihm fast alles in frappanter Lebenswahrheit dar.

Es lohnt daher kaum, auf die Fabel seiner Stücke tiefer einzugehen. In Il marescalco [1]) dehnt er den Einfall eines Herzogs von Mantua, seinen hagestolzen Stallmeister zu einer Heirath zu zwingen, deren Gegenstand sich schließlich nur als der herzogliche Page entpuppt, zu fünf vollen Akten aus [2]). Das Gelehrtenthum ward durch die Nebenfigur des Pedanten verspottet. Der Gegenstand ist hier also unverfänglicher als die Fabeln, welche Bibbiena, Ariosto und Machiavelli behandelten. Doch findet der Cynismus dafür bei der Ausführung des Einzelnen Raum.

---

[1]) Zwischen 1527 und 30 entstanden, da Aretino sich in diesem letzten Jahr Carl V. gegenüber auf eine Stelle desselben bezieht. Als erste Ausgabe gibt Mazzuchelli die von Venedig 1533 an.

[2]) Eine Idee, welche der Herzog Julius von Braunschweig möglicherweise zu seinem Vincentius Ladislaus, Satrapen von Mantua, benützte.

In La cortigiana [1]), d. i. der Höflingskomödie, finden sich zwei Handlungen durcheinander geschlungen. Die eine beruht auf dem Einfall eines jungen Mannes, sich einem Gelübde seines Vaters zufolge in Rom um den Cardinaltitel zu bewerben. Es wird ihm aber gesagt, daß dies nur auf dem Wege der Höflingskunst möglich sei. Er nimmt daher einen Lehrer an, um sich in dieser zu unterrichten. Dies gibt den Vorwand zu dem eigentlichen Zweck der Komödie, zu der Verspottung des päpstlichen Hofs. Dazwischen spielt eine Kuppler- und Ehebruchsgeschichte hindurch, die ebenfalls wieder zu einer Satire auf die Geistlichkeit und die mechanische Frömmigkeit wird. Schärfer noch gegen den Mißbrauch der geistlichen Amtsgewalt ist Il ipocrito [2]) gerichtet. Auch hier ist Gelegenheit genommen, das Kupplerwesen und die Unzüchtigkeit in den Vordergrund der Darstellung zu ziehen. Doch bleibt Aretino in der Behandlung derselben noch immer hinter seinen Vorgängern zurück. Erst La Talanta [3]) geht in der Zügellosigkeit fast noch weiter. Den Mittelpunkt bildet hier eine öffentliche Dirne mit ihren unsauberen Liebesverhältnissen. Diese Komödie nähert sich in der Form am meisten der commedia dell' arte. Ruth hat sogar in dem Vergolo und dem Tineo die Masken des Pantalone und des Capitano spavento zu erkennnen geglaubt.

Im Filosofo, [4]) durch den sich ebenfalls wieder eine Satire gegen das classische Gelehrtenthum zieht, hier durch die Person des Plataristoteles vertreten, muß ein von dem Decamerone entlehntes ziemlich unzüchtiges Nebenmotiv (5. Novelle d. 2. Tages) die pikante Würze hinzubringen. Beide Motive sind zugleich noch zu einer Satire auf die Ehe verwendet.

Bei der Berühmtheit Aretino's mußte sein Beispiel natürlich eine große Nachwirkung haben. Gleichwohl lassen sich, was die

---

[1]) Venezia 1554. Die Angabe Klein's (a. a. O. IV. S. 520), daß dieses Stück erst 1537 zum ersten Male (in Bologna) dargestellt worden sei, ist hiernach unwahrscheinlich.

[2]) Venezia 1542.

[3]) Venezia 1542.

[4]) Venezia 1546. Mir lag eine Ausgabe v. J. 1588 ohne Ortsangabe vor, die aber nur die vier ersten Komödien enthielt.

Komödie betrifft, nur wenige directe Nachahmer desselben auffinden. Am nächsten steht ihm Lodovico Dolce [1]), der einer, wie es scheint, heruntergekommenen Patricierfamilie entstammend, um 1508 zu Venedig geboren wurde. Er hatte sich eine umfassende Bildung erworben, wodurch er der literarische Beirath des großen Venetianischen Buchhändlers Scioleto wurde, für welchen er verschiedene Ausgaben und Uebersetzungen classischer Schriftsteller übernahm und besorgte. Er war ein Freund Aretino's; man hat ihn auch wohl seinen Schüler genannt. Die Geistesverwandtschaft beider tritt am auffälligsten in den Komödien hervor, in denen er den Aretino zwar nicht an Geist und Kraft der Komik erreicht, wohl aber an Lascivität übertrifft. Dolce hat drei Komödien in Prosa: Il ragazzo [2]) (der Knabe), La Fabrizia [3]) (Fabrizio), Il rufiano [4]) (der Kuppler) und zwei in versi sdruccioli: Il capitano [5]) und Il marito [6]) (der Ehemann) geschrieben. Die anstößigste dieser Komödien ist Il ragazzo, also die erste, was bemerkenswerth ist. Der Autor berühmt sich zwar im Prologe, daß diese Komödie nicht nur Stoff zum Lachen, sondern auch Beispiele zum Lernen gebe. Es sind aber meist nur verwerfliche Dinge, die man aus diesem, wie aus den meisten Lustspielen der Zeit zu lernen vermöchte. Die einzige Lehre, welche sie predigen, ist die, nicht sowohl so gut, als vielmehr so gewitzigt wie möglich zu sein. Nur der Dumme hat Unrecht und nur der Kluge hat Recht; der Erfolg spricht sowohl Zweck wie Mittel, und wenn sie die schlechtesten wären, rein. In Il ragazzo ist das Verkleidungsmotiv eines Knaben und eines Mädchens in eben so cynischer, wie ekelhafter Weise unter Beziehung auf das Laster der Knabenliebe benutzt. La Fabrizia ist ein Beweis, wie sehr die damaligen Dichter von den Erfindungen der anderen zehrten. Dolce hat sich hier ebenso an Ariosto's Cassaria, wie Ariosto an die römischen

---

[1]) Ginguené, a. a. O. IV. p. 532. Klein, a. a. O. IV. 826.

[2]) Venezia 1541.

[3]) Venezia 1549.

[4]) Venezia 1560.

[5]) Venezia 1545.

[6]) Venezia 1560. Mir liegt die Ausgabe von 1560 vor, welche alle fünf Komödien und drei Tragödien enthält.

Vorbilder gehalten. Ein junger Mann, der seinen Vater bestiehlt und einen Kuppler um sein Liebchen prellt, ist der Held auch dieser Komödie, die alles Abstoßende der Cassaria noch greller hervorhebt. Auch auf dem Gebiete der Tragödie werden wir Dolce noch wieder begegnen.

Die kirchlich reformatorischen Bestrebungen treten in den dreißiger Jahren bestimmter hervor. Nicht nur die vielen sich zu dieser Zeit bildenden neuen Orden suchten den kirchlichen Geist neu zu beleben und die Mißstände der Kirche und Geistlichkeit zu beseitigen. Die Initiative hierzu ging vielmehr von dem im Jahre 1534 erwählten Papste Paul III. selber mit aus. Die Reform ward ernstlich erwogen, ein Kompromiß mit der Reformation als nothwendig erkannt und erstrebt, und auch die Moral mit in Erwägung gezogen. Die Schamlosigkeit und Zügellosigkeit hörten auf, zum guten Ton zu gehören. Kein Wunder, daß dessen früheres Schoßkind, die lascive Komödie, nun an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund trat, und diese Dichtungsform etwas zahmer und wenigstens dem äußeren Scheine nach etwas ehrbarer werden mußte. Auch daß die kirchlichen Bestrebungen nicht zur Versöhnung, sondern zum völligen Bruche mit der Reformation führten, konnte hieran nichts ändern, weil dies zunächst zur Folge hatte, daß an die Stelle der Reform die gewaltsame Restauration der Kirche des Mittelalters und die Erneuerung der Inquisition trat (21. Juli 1542), damit zugleich aber auch eine Reaction gegen das Schauspiel im Allgemeinen erwachte. Die Verfolgungen der Inquisition trafen zwar, wie es scheint, zunächst nur die kirchenfeindlichen, ketzerischen Schriften, doch wurden hier und da poetische und dramatische Werke davon mit betroffen, wenn solche Ideen in ihnen Eingang gefunden hatten, wie das bei so vielen Komödien, z. B. bei denen Aretino's, der Fall war[1]). Doch wurden die

[1]) Das zeigt sich z. B. an Giorgio Arione in Asti, einem Dichter, welcher in seinen Farcen nicht nur die Wege Aretino's ging, sondern diesen an Keckheit noch übertraf. Auch sie, von denen ein Wiederabdruck v. J. 1560 (Venedig) bekannt worden ist, wurden wegen ihrer Irreligiosität und Obscönität von der Inquisition unterdrückt, der Dichter selbst aber in den Kerker geworfen. Es gelang jedoch seinen Freunden, sowohl ihn zu befreien, als ihm die Erlaubniß zu einer neuen Herausgabe seiner Schriften in völlig gereinigter Form zu erwirken.

Komödien später auch nur ihrer Unzüchtigkeit wegen bedroht. Verschiedene der Nationalconcile erneuerten die Verbote der geistlichen Spiele in Kirchen, so nach Ancona, II. S. 278, die Concile von Bourges und Aix (1581) und Bordeaux (1588) in Frankreich. In Italien wendete sich der Zelotismus des heiligen Borromeo aber auch gegen die weltlichen Spiele. Die Unterdrückung derselben gelang ihm zwar nicht, wohl aber wußte er dem weltlichen Gubernium, trotz des Widerstandes, den er an Juan d'Austria fand, das Zugeständniß zu entreißen, daß alle in Mailand aufzuführenden Stücke erst seine Censur zu passiren hatten, und an Sonn- und kirchlichen Festtagen überhaupt gar nicht aufgeführt werden durften. Welch ein Gegensatz zu den so nahe liegenden Zeiten Leo's X. Der Schutz, welchen die Schauspieler bei den spanischen Statthaltern und Regierungen fanden, war überhaupt ein sehr unzuverlässiger und schwankender, da er von den wechselnden politischen Verhältnissen und den Streitigkeiten zwischen der weltlichen und geistlichen Macht abhing, in deren Interesse er ihnen lediglich ertheilt wurde [1]), was natürlich die Feindseligkeit der Geistlichkeit gegen die Spiele nur noch verschärfen mußte. Es erklärt sich hieraus, warum die meisten der damaligen Bühnenschriftsteller sich eines zahmeren und ehrbareren Tones befleißigten, daneben aber doch immer einzelne (wie z. B. Groto und Parabosco) der früheren Zügellosigkeit huldigten. Daß aus diesen Verhältnissen die commedia dell' arte Nutzen zog und die Entwicklung und Verbreitung derselben von ihnen begünstigt wurde, läßt sich recht deutlich daraus erkennen, daß, als der heilige

---

Auch Aretino's Komödien waren aus gleichem Grunde verboten worden. Es erschien aber 1588 eine Ausgabe derselben ohne Nennung des Druckorts, welche heimlich verbreitet wurde, und 1601 in Vicenza eine andere unter verändertem Titel und Namen (für Marescalco stand Cavallerizzo, für Ipocrito — Finto, für Filosofo — Sofista und für Aretino — Luigi Tansillo).

[1]) In welcher wunderlichen Form dieses Interesse sich bei den spanischen Statthaltern zuweilen äußerte, beweist folgende Verordnung des Vicekönigs Monterey in Neapel, in welcher es heißt, daß, um den Schauspielern eine ständige Zuhörerschaft zu sichern, „chiunque fosse pubblica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle che mancavano, pagassero ad essi quattro carlini al mese“.

Borromeo 1583 von der berühmten Gesellschaft der Gelosi die Einreichung der Stücke, welche sie spielen wollte, verlangte, diese sich darauf stützte, aus dem Stegreif zu spielen. Sie mußte nun zwar nach langem Verhandeln ihre Scenarien einreichen, aber es ist leicht einzusehen, wie frei sie in der Ausführung derselben blieb, daher auch die Geistlichkeit die Censur dieser Canevas bald wieder aufgab. Riccoboni hat noch einige mit der Unterschrift Borromeo's versehene Exemplare derselben gesehen.

Diese Verfolgungen der Schauspiele blieben aber nicht auf Mailand beschränkt. Das Beispiel Borromeo's fand Nachahmung. So sprachen die Cardinäle Giberti in Verona und Paleotti in Bologna Verdammungsurtheile gegen sie aus. Im Jahre 1577 wurden die Schauspieler sogar aus Venedig verwiesen; ein Verbot, welches mehrere Jahre bestand. Auch Gregor XIII. erließ ein solches gegen die Aufführung von Schauspielen, selbst noch in Häusern, Seminarien und Akademien. Doch hatten alle diese Verbote nichts weiter als das Sinken der dramatischen Dichtung zur Folge. Sie selbst aber scheiterten an der ausgesprochenen Neigung des Volks. Ja, wenn die anstößigeren Spiele auch nicht mehr offen von den Fürsten und Großen, vielleicht selbst nicht vom Volke begünstigt wurden, so wurden sie doch, wie die in diese Zeit fallenden Ausgaben derselben beweisen, von Vielen wenigstens heimlich gesucht und gefördert.

Es sind diese Verhältnisse, welche man bei dem Entwicklungsgange, den das italienische Drama, insbesondere das Lustspiel, seit Paul III. genommen, zu berücksichtigen hat. Es hängt vielleicht schon mit ihnen zusammen, daß Ricchi, obschon er ein Freund und Schüler Aretino's genannt wird, daß Firenzuola, obschon er sich selber so nennt, beide fast nichts von dessen Geiste in ihrem Drama erkennen lassen; daß ferner Cecchi nur ein einziges seiner vielen Lustspiele, und zwar wahrscheinlich das allerfrüheste, l'Assiuolo, in einem dem Aretino verwandten Sinne geschrieben hat und es von demjenigen Dichter, welcher diesem hierin am nächsten steht, von Grazzini, grade als besonderer Vorzug gerühmt wird, minder anstößig, als er gewesen zu sein, freilich aber auch zahmer und weniger geistvoll. Ricchi, obschon der früheste dieser Dichter, wird darum besser an anderer Stelle zu besprechen sein, weil er in dem uns einzig von ihm erhalten gebliebenen Drama die Ver-

mittlung der commedia erudita mit dem romantischen Drama erstrebte.

Agnolo Firenzuola [1]), geb. 1493 zu Florenz, gest. 1543 in Prato, und bekannt durch seine platonisch angehauchten, dabei aber schlüpfrigen Novellen, würde ohne seine Beziehung zu Aretino wegen seiner zwei Komödien: I Lucidi [2]) und La Trinuzia [3]) (die dreifache Hochzeit), von denen erstere nur eine Nachahmung der Menächmen des Plautus ist, hier kaum genannt zu werden verdienen.

Um so mehr ist dies mit Giovan Maria (Giamaria) Cecchi [4]) schon deshalb der Fall, weil er der fruchtbarste Dichter der ganzen Periode ist. Cecchi wurde am 14. April 1518 in Florenz geboren, zum Berufe eines Notars erzogen und starb auch am 28. Oct. 1557. in seiner Vaterstadt. Er schrieb Tragödien und Lustspiele, selbst sacre rappresentazioni [5]). Giulio Negri zählt 92 dramatische Stücke desselben auf, worunter sich jedoch nur eine einzige Tragödie befindet. Wie es sich daher mit den von Ginguené diesem Dichter zugeschriebenen 60 Tragödien verhält, wissen wir nicht. Es sind nur noch sechs von ihm herrührende Uebersetzungen griechischer Tragödien bekannt. In seinen sacre rappresentazioni, deren eine ziemliche Zahl erhalten geblieben ist (er gab ihnen meist den Namen misteri da zazzere [6]), was darauf hinweist, daß diese Gattung damals in Florenz schon veraltet war) hat Cecchi, nach dem Vorgange Ottonajo's, besonders die von ihm mit hereingezogenen welt-

---

[1]) Ginguené, a. a. O. IX. 202. Ad. Stern, a. a. O. II. 87.

[2]) Firenze 1549.

[3]) Firenze 1549.

[4]) Tiraboschi, a. a. O. — p. —— Klein, a. a. O. IV. 613. Ginguené, a. a. O. IV. 273.

[5]) Istoria degli Scrittori fiorentini p. 267.

[6]) Wörtlich langhaarig, doch auch in dem Sinn von veraltet, altväterisch, altbärtig gebraucht, hier also wohl ein volksthümlicher Ausdruck für: im Style der Alten. — Im Jahre 1564 waren in Florenz die alten kirchlichen Spiele so vergessen, daß, als die Herzogin Giovanna d'Austria, um eine Idee davon zu bekommen, eine Aufführung derselben verlangte, von allen frommen Gesellschaften nur noch eine hierzu glaubte befähigt zu sein, doch wurden dieselben hierdurch, wie es scheint, damals wieder für einige Zeit in Aufnahme gebracht. (S. Ancona a. a. O. II. 284.)

lichen Elemente zur Ausbildung gebracht, so daß sie sich zum Theil nur wenig von seinen Komödien unterscheiden. Auch wurden sie nicht nur von den frommen Gesellschaften, den compagnie del vangelisto und dell' arcangelo, sondern auch von weltlichen Schauspielern, wie den fantastichi, dargestellt. Eines der vorzüglichsten dieser Spiele ist „Il figliuol prodigo“, welches ausgezeichnet in der Schilderung florentinischer Sitten ist. Umgekehrt wurden aber auch seine Komödien wieder von den Brüderschaften, z. B. seine Ammalata von der compagnia di San Bastisia de' fanciulli aufgeführt. Eine Neuerung in den misteri des Cecchi ist, daß er den verso sciolto dabei angewandt und den Reim beseitigt hat.

In seinen Lustspielen lehnt sich Cecchi noch sehr an die römischen Vorbilder an. So ist La dote (die Mitgift) dem Triummus, La stiava (die Sklavin) dem Mercator, La moglie (die Gattin) den Menächmen, Gli incantesimi (die Verzauberungen) der Cistellaria des Plautus, I dissimili (die Unähnlichen) den Adelphi, La Majana dem Heautontimorumenos des Terenz nachgebildet. Doch auch in vielen seiner freier erfundenen Komödien spielen Motive der römischen Dichter hinein, so in Il martello (die Liebespein), Motive der Asinaria. Ariostischer Einfluß zeigt sich besonders in Le pellegrine (die Pilgerinnen) und I sciamiti (die Sammetzeuge). Hier, sowie in Il donzello (der Laufbursche) und Lo spirito (der Geist), ist das Kistenmotiv, welches schon in Bibbiena's Calandra eine Rolle spielte, zu höchster Entwicklung gebracht. Das Lustspiel L'Assiuolo dürfte noch mehr unter dem Einfluß der Mandragola als unter dem der Komödien Aretino's entstanden sein. Es gibt der ersteren an Unzüchtigkeit kaum etwas nach, ist aber, wie schon gesagt, das einzige bekannte Stück dieses Dichters, welches in diesem zügellosen Geiste geschrieben ist, weshalb ich es eben für das älteste halte. Jedenfalls ist es bereits in der frühesten Sammlung des Dichters[1]) mit

[1]) Venedig 1550. Sie enthält nach Quadrio La dote, La moglie, Il cerredo, La stiava, Il donzello, Gli incantesimi, Lo spirito, I dissimili, Il serviziale und L'assiuolo. Nach Apostolo Zeno soll diese Ausgabe aber nur sechs Prosakomödien enthalten, die auch im Teatro comico fiorentino, Firenze 1750. VI.

aufgenommen und wie alle Stücke derselben in Prosa geschrieben, die er jedoch später metrisch überarbeitete. Ruth behauptet sogar, daß der Assiuolo bereits 1515 vor Leo X. in Florenz zur Aufführung gebracht worden sei. Diese Angabe wird aber durch das Geburtsjahr des Dichters hinfällig, das Stück müßte denn gar nicht von diesem geschrieben worden sein. Die Bedeutung Cecchi's beruht wesentlich darauf, daß er die Formen der commedia erudita auf die bürgerlichen Verhältnisse des florentinischen Lebens anwendete, daß er vielfach ausgezeichnet in der Sittenschilderung, daß sein Ton ein volksthümlicher ist und er die Charakteristik, wenn auch meist nur in äußerlicher Weise, weiter ausbildete, worin überhaupt die Stärke des italienischen Lustspiels besteht. Seine Kunst bewährt er hauptsächlich in der Führung mehrerer sich in einander verstrickender Intriguen, was sich besonders glänzend in I rivali (die Nebenbuhler), in Il diamante, in Gli sciamiti und in Le cedole (die Schuldscheine) zeigt. Doch grade diese Eigenthümlichkeit des Dichters und dieser Stücke macht eine kurze Mittheilung ihres Inhalts, wie sie hier allein zulässig wäre, unmöglich; daher ich hierin auf die Mittheilungen Kleins verweise[1]). Allgemein anerkannt wird die sprachliche Seite seiner Theaterstücke. Obschon der Ton Cecchi's im Ganzen ein bürgerlich ehrbarer ist, und er seine komischen Motive nicht blos aus den Lastern der Zeit, der Unzucht, dem Ehebruch, der Wollust, der Kuppelei, dem Trug und Diebstahl entwickelt, so fehlt es doch seinen Komödien nicht an schlüpfrigen, anstößigen und selbst schmutzigen Elementen. Es scheint, daß er beiden der durch die Zeit gehenden Strömungen gerecht werden wollte. Auch ziehe ich aus dem Umstande, daß Cecchi trotz seiner Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit das romantische Drama gar nicht gepflegt zu haben scheint, den Schluß, daß dieses sich damals in Florenz keiner besonderen Theilnahme mehr erfreute.

---

mit Il serviziale in versi sciolti enthalten sind. — Neuerdings wurden von Gaetano Milanei (Firenze 1856) folgende Stücke des Dichters veröffentlicht: Il figliuol prodigo, Il diamante, I rivali, Gli sciamiti, Le pellegrine, Il morte del Re Acab, Il martello, L'ammalata, Le cedole, La Majana, Lo sviato, La conversione della Scozia. Weitere Veröffentlichungen finden sich noch in den Commedie inedite publicate da M. dello Russo, Napoli 1869.

[1]) A. a. O. IV. S. 620 u. f. w.

Antonio Francesco Grazzini, genannt il Lasca[1]) (der Plotzfisch), welchen Namen er sich als einer der Mitbegründer der florentinischen Akademie beilegte, steht zu Cecchi in einem gewissen Gegensatz. Er wurde 1503 in Florenz geboren, wo er 1583 auch starb. Der Ruf, den er sich als komischer Dichter erworben, wird von seinen Dichtungen aber nur theilweise gerechtfertigt. Sie bestehen aus einer Sammlung höchst leichtfertiger Novellen, aus einem burlesken Epos „Guerra de' mostri" und aus sieben, sämmtlich in Prosa geschriebenen Komödien: La gelosia[2]) (die Eifersucht), La spiritata[3]) (die Besessene), I parentadi (die Verwandten), La pinzocchera (die Betschwester), La sibilla (die Sibylle), La strega[4]) (die Hexe) und l'Arzigogolo[5]). Auch gab er die Sonette Burchiellos, sowie verschiedene burleske Dichtungen Berni's, Molza's, Dolce's, Mauro's u. A. und eine Sammlung der trionfi und canti carnascialeschi der älteren florentinischen Dichter heraus. Grazzini stellt sich in seinem Vorspiel zu La strega, welches nächst dem theilweise dem französischen Pathélin nachgebildeten Arzigogolo (dies ist hier der Name des Bauers oder Schäfers) das beste und unterhaltendste seiner Stücke ist (besonders zeichnet sich die Figur des Taddeo Saliscenti, eine Art Capitano spavento, darin aus), ausdrücklich den Nachahmern des classischen Lustspiels entgegen. „Aristoteles und Horaz" — heißt es hier — „haben ihre Zeit gehabt. Die unsere ist aus einem anderen Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere Lebensweise. Unsere Komödie muß daher anders beschaffen sein. In Florenz lebt man nicht, wie man einst in Athen und Rom lebte. Bei uns gibt es keine Sklaven; Adoptivkinder sind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen. Auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen sie als ihre Kinder und statten

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 724. A. Stern, a. a. O. II. S. 94.

[2]) Firenze 1551.

[3]) Firenze 1552.

[4]) Diese vier erschienen: Venezia 1582.

[5]) Sämmtlich im Teatro comico Fiorentino, Firenze 1750, enthalten. Neueste Ausgabe von Fontani, Firenze 1859.

sie aus.[1])" Diese Stelle ist wichtig, weil sie den Conventionalismus des damaligen Lustspiels und die Armuth der Dichter an selbständigen Erfindungen aufdeckt. Doch hat schon Klein darauf aufmerksam gemacht, daß die Behauptungen Grazzini's nicht überall zutreffen. Die Seeräubereien der Sarazenen brachten allerdings hier und da ähnliche Situationen hervor. Noch 1591 kam ein Sklavenhändler mit 65 Sklaven, 50 Männern und 15 Frauen, zum Verkauf nach Florenz. Auch fehlt Grazzini gegen seine eigenen Vorschriften. Gleich in der Strega selbst handelt es sich um Piraten. Er entnimmt seine Gestalten, wie Aretin, dem Volksleben, aber es ist ihm zugleich mehr als diesem um die Darstellung einer geschlossenen und fesselnden Handlung zu thun. Sein Dialog ist von anmuthiger Lebendigkeit. An Kraft der Komik steht er aber gegen Aretin weit zurück.

Enger an Cecchi schließt sich ein anderer florentinischer Dichter, Francesco d'Ambra, von dem man nur weiß, daß er von edler Abstammung war, 1549 das Amt eines Consuls (console) der florentinischen Akademie bekleidete, auch eine Menge anderer Aemter derselben durchlief und 1558 zu Rom starb. Er liegt in der Kirche St. Croce zu Florenz begraben, wohin seine Leiche übertragen wurde. Ambra wird zu den besten Schriftstellern der italienischen Sprache gezählt und es scheint, daß man bei Beurtheilung seiner dramatischen Werke dieses Verdienst etwas zu sehr in Rechnung gezogen hat, da sie von nicht wenigen italienischen Geschichtsschreibern, wie z. B. von Crescembini, zu den schönsten Erzeugnissen ihrer Art gezählt werden. Sie bestehen aus nur drei Komödien, von denen die eine Il furto[2]) (der Diebstahl) in Prosa, die beiden anderen La cofanaria[3]) (die Kistenkomödie) und I Bernardi[4]) in versi sciolti geschrieben sind.

Il furto ist weitaus die bedeutendste von ihnen und schon deshalb hervor zu heben, weil sie, wenn auch nicht im romantischen Sinne, sich der Novellenkomödie nähert. Sie überragt in der

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 738.
[2]) Wurde 1544 im Saale der Florentiner Akademie gegeben. Erste Ausgabe.
[3]) Erste Ausgabe, Firenze 1563.
[4]) Firenze 1564.

Motivirung die Arbeiten Cecchi's und ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß die Verwicklung der Intrigue und die geschickte Verknüpfung der äußeren Begebenheiten, d. i. also das, was Shakespeare die Fügungen des Zufalls nennt, so Hand in Hand gehen, daß sie sich wechselseitig in ihrer Entwicklung und Lösung fördern. Ambra hat zu diesem Zwecke zwei Handlungen mit einander verknüpft, von denen die eine ähnliche Voraussetzungen hat, wie Shakespeare's „Was ihr wollt" und wie Gli ingannati, auf die ich sogleich näher eingehen werde. Wie diese knüpft auch Il furto an die Erstürmung der Stadt Rom an, bei welcher Cornelio, ein Arzt, seine Gattin und seine zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, verloren hat. Letztere sind aber nicht wie die Mutter getödtet, sondern geraubt worden und unter veränderten Namen getrennt in verschiedene Verhältnisse gerathen. Nachdem Cornelio lange vergeblich nach seinen Kindern gesucht und inzwischen zu Jahren gekommen ist, beschließt er, um einen Leibeserben zu gewinnen, doch noch einmal wieder zu heirathen, daher er, um hierin sicher zu gehen, sich auch ein recht junges Mädchen ausgesucht hat. Norchia ist aber, ohne daß beide es wissen, seine Tochter und nur durch die rechtzeitige Entdeckung dieses Verhältnisses bleiben sie vor drohender Blutschande bewahrt. Die Entdeckung selbst aber wird durch die Entwicklung des zweiten der dieses Stück bildenden Grundmotive herbeigeführt. Es ist wieder ein Diebstahl, den Gismondo, ein verliebter junger Mann, in dem Waarenlager seines Bruders begeht, um mit dem Erlöse desselben, einigen Stücken Seidenzeug, seine Geliebte, Aurelia, von einem Corsaren loszukaufen, in dessen Gewalt sie gerathen ist. Nachdem nun das gestohlene Object von einer Hand in die andere gegangen, werden verschiedene Personen hierdurch des Diebstahls desselben verdächtig, zugleich aber auch die hier vorliegenden beiden Handlungen in solcher Weise mit einander verknüpft, daß dies nicht nur zu einer sehr kunstvollen Verwicklung, sondern auch zu der endlichen Lösung derselben führt.

Dem Francesco d'Ambra reiht sich würdig Lionardi Salviati[1]) an. 1540 geboren und einem altflorentinischen Adelsgeschlechte entstammend, empfing derselbe, ein Schüler Varchi's,

[1]) Tiraboschi, a. a. O. VII. p. 1906. Ginguené, a. a. O. VII. S. 405.

eine ausgezeichnete Bildung, so daß er bereits mit 26 Jahren zum Consul der florentinischen Akademie ernannt werden konnte. Schon als Reformator derselben und als Stifter der Accademia della crusca, sowie als Gegner Tasso's würde er in der Literaturgeschichte Italiens von Bedeutung sein, noch mehr ist er es aber durch die Verdienste, die er sich um die Reinigung der italienischen Sprache erworben. Er hat unter anderem zwei Komödien hinterlassen, von denen die eine Il Granchio [1]) (Meister Krebs) 1566 vor den Mitgliedern der florentinischen Akademie öffentlich dargestellt worden ist. Sie ist in Versen geschrieben, was den Autor hier und da zu einer episch breiten und rhetorischen Behandlung verleitet hat; doch ist der Plan gut erfunden, die Intrigue zwanglos durchgeführt und mehr als bisher aus der Natur der Charaktere enwickelt, worin ihre Bedeutung und auch ein entschiedener Fortschritt liegt. Im Granchio, ist der intriguante, kupplerische, spitzbübische und verrätherische Bediente zum Mittelpunkte und Helden des Stücks geworden, doch ist die Intrigue selbst zu verwickelt, um auch nur im dürftigsten Auszuge hier Platz finden zu können [2]). Aehnliche Vorzüge zeigt auch wieder die Prosakomödie La Spina [3]). Auch hier ist, wie Klein es richtig bezeichnet, „eine Novellenincidenz in das dramatische Getriebe selbst aufgenommen und als Intriguenmoment verwendet" worden. Das Stück hat noch dadurch ein besonderes Interesse, daß die Parteikämpfe der jüngst vergangenen Zeit durch zwei Abenteurer, von denen der eine als falscher Ghibelline, der andere als falscher Guelfe auf die Hand der reichen Spina speculiren, darin satirisch beleuchtet werden.

Der Florentiner Rafaello Borghini, von dem sich zwei Komödien La donna costante (das standhafte Weib) und L'amante furioso (der wüthende Liebhaber) erhalten haben, ist hier nur deshalb zu erwähnen, weil diese Stücke auf der Grenze zwischen der commedia erudita und der romantischen Novellenkomödie stehen und so wie diese nicht selten tragische Momente in sich aufgenommen haben. So nimmt z. B. Elsenice, das standhafte

---

[1]) Firenze 1566.

[2]) Man findet denselben bei Klein. IV. S. 871.

[3]) Ferrara 1592.

Weib, um einer verhaßten Verbindung zu entgehen, wie Julia einen Schlaftrunk und läßt sich wie diese lebend zur Gruft tragen. Daraus befreit kommt sie auf's Neue in eine sie in Verzweiflung bringende Lage, so daß sie wie wahnsinnig durch die Straßen läuft, eben dadurch aber einem jungen Mann, dem Bruder ihres Geliebten, das Leben rettet, der, am Fenster einer Schönen ergriffen, um deren Ehre sicher zu stellen, sich eines beabsichtigten Diebstahls beschuldigt und hierfür zum Galgen geführt werden soll [1]).

Eine ähnliche aber ganz isolirte Zwischenstellung nimmt endlich der schon früher erwähnte Agostino Ricchi aus Lucca mit seiner Komödie I tre tiranni ein. Ricchi war ein Zeitgenosse Aretino's. Seine Komödie, welche nach einer Anmerkung der Ausgabe vom Jahre 1533 drei Jahre früher vor Papst Clemens VII. in Bologna zur Aufführung gekommen sein soll, ist in ungleichen versi sciolti geschrieben. Ganz im Gegensatze zu Aretino knüpfte Ricchi wieder dadurch an's mittelalterliche Drama an, daß er die Allegorie in einem der Moralität verwandten Sinne in sie einführte oder ihr doch unterlegte. Die drei Tyrannen sind Liebe, Glück und Reichthum, personificirt in dem alten Girifolco, dem jungen Philecrate und dem Chrisaulo, welche alle drei als Nebenbuhler der schönen Lucia erscheinen. Das Stück ist mit größerer dramatischer Einsicht als die Virginia des Accolti geschrieben und bringt die edleren Empfindungen zu ungleich dramatischerem Ausdruck als sie, daneben zeigen sich freilich Elemente der Kupplerkomödie hier und da eingemischt.

Siena, welches schon immer, wie ein Sitz der Kunst überhaupt, so auch einer der Hauptsitze dramatischer Kunstübung war, hatte inzwischen die aus dem Mittelalter entwickelten Formen des Dramas in seiner an alten Traditionen festhaltenden Weise weiter auszubilden gesucht. Hier findet sich nicht nur noch immer eine reiche Literatur kirchlicher Dramen verzeichnet, sondern es blühten hier auch verwandte Formen der alten Contrasti, Farse und Buffonate fort.

Daneben fand aber noch das am Ende des vorigen Jahr-

---

[1]) Einen noch viel größeren Mißgriff machte Battista Guarini, als er in seiner Commedia de l'Idropica einer Wassersüchtigen auf die Bühne brachte.

hunderts entstandene romantische Novellendrama weitere Pflege, was namentlich von Seiten der Accademia de gl' Intronati [1]) geschah. Von ihnen ist hier vor Allem der Commedia: „Gli ingannati“ (Die Getäuschten) zu gedenken, der, wie schon berührt, dieselbe Quelle zu Grunde liegt, aus welcher unmittelbar oder mittelbar auch Lope de Rueda zu seiner Comedia de los Engaños und Shakespeare zu seinem: Was ihr wollt [2]), geschöpft haben.

Klein hat das Irrige der Angabe Crescembini's nachgewiesen, daß dieses Stück schon drei Jahre nach der Calandria verfaßt worden sei, weil die darin geschilderte Begebenheit von der Erstürmung Roms ausgeht, sie selbst aber erst eine geraume Zeit nach dieser stattfindet. Der früheste Druck desselben stammt aus dem Jahre 1537, aus welchem auch von einer Aufführung berichtet wird. Es kann nicht viel früher geschrieben sein. 1543 erschien eine französische Uebersetzung von einem François Juste unter dem Titel: Les abusés. Es muß also Aufsehen erregt haben [3]). In Prosa geschrieben, zeichnet es sich stellenweise durch psychologische Feinheit der Motivirung und durch ethischen Gehalt der Motive aus, was gleich von der ersten Scene der als Pagen verkleideten Lelia mit ihrer Amme Clemenzia, sowie von der anderen gilt, in

---

[1]) Delle commedie de gl' Academia Intronati da Siena. Siena 1611.

[2]) Eine verwandte Idee behandeln schon die Menächmen des Plautus. Als ursprünglichste Quelle des vorliegenden Verhältnisses aber wird Cinthio's Novelle (8. der 3. Decade) angesehen, von welcher Bandello wohl erst die Anregung zu seiner (der 36.) empfing. Ihr dichtete später Barnaby Rich wieder nach, der, wie man allgemein annimmt, von Shakespeare benutzt worden sein soll. Doch sprechen, wie A. Schmidt (Einl. z. Uebers. v. „Was ihr wollt,“ in der Ausgabe der deutschen Shakesp.-Gesellschaft, Berl. 1869. 5. S. 145) schon ausgeführt hat, verschiedene Gründe dafür, daß dieser auch noch Gli ingannati, sowie überhaupt das Buch, von welchem dieses Stück nur den 2. Theil bildet „Il sacrifizio de gl' Intronati celebr. nei Ginochi d'un carnevale in Siena. Et gli Ingannati, commedia dei medesimi“, und ein noch späteres Lustspiel „Gli inganni“ gekannt haben dürfte. Auch Klein weist, was oben noch zu berühren ist, auf einen bemerkenswerthen Zug der Uebereinstimmung hin. Die Commedia des Lope de Rueda stimmt besonders im Eingange fast ganz mit den Ingannati überein, nur daß das italienische Vorbild fast überall feiner, sowohl in den Motiven, als in der Behandlung erscheint.

[3]) Du Verdier, Bibliotheca. Lyon 1585.

welcher sie ihrem ungetreuen Geliebten in dieser Verkleidung Nachricht von dem neuen Gegenstande seiner wankelmüthigen Liebe bringt und aus seinem Schmerze darüber die Gluth seiner neuen Leidenschaft, sowie die Verachtung der früheren, deren unglücklicher Gegenstand sie selbst war, erkennt. Klein weist hier auf die überraschende Aehnlichkeit zwischen der Scene Viola's mit Orsini bei Shakespeare hin.

Denselben Stoff, wie der Dichter degli Ingannati, hat auch Niccolò Secco oder Secchi in seinen Gli Inganni (Täuschungen) behandelt. Secco, einer mailändischen Familie entstammend, und in Brescia geboren, vereinigte gelehrte und militärische Bildung. Er hatte es zum Range eines Capitäns gebracht, stand bei Ferdinand dem Katholischen in Gunst und wurde von diesem um 1545 zu Gesandtschaften verwendet. Später zog er sich nach Montechiara, im Gebiete von Brescia, zurück, wo er ausschließlich den Studien oblag. Gli inganni [1]) scheinen sein erster theatralischer Versuch gewesen zu sein, da seine übrigen Komödien L'interesse (1581), La cameriera (1583) und Il beffo (1584) nicht nur viel später als sie im Druck erschienen, sie selbst aber schon 1547 in Mailand vor Philipp von Oesterreich zur Aufführung kamen. Es ist das Motiv der Ingannati nur complicirter. Es kreuzen sich die Liebesintriguen von zwei Geschwisterpaaren darin. Auch dieses Stück erschien 1611 in einer französischen Uebersetzung von Pierre de l'Arrivey in Troyes unter dem Titel Les tromperies [2]).

Von den hierher gehörenden sienesischen Dichtern sei vor allen der Erzbischof Alessandro Piccolomini, geboren zu Siena 1508, wegen seiner 1536 zu Ehren Carl's V. zur Darstellung gebrachten commedia l'Amor costante, erwähnt. Sie wurde im folgenden Jahre unter dem Titel: Commedia dello stordito intronato (der Name des Cardinals bei den Intronati) veröffentlicht [3]).

---

[1]) Firenze 1562.

[2]) Pierre de l'Arrivey, ein Italiener, der seinen Namen nur französirte, hat auch noch verschiedene andere italienische Dramen in's Französische frei übertragen, so u. A. den Aridosio des Lorenzino de' Medici in seinen Esprits, die Gelosia des Grazzini in seinem Le Morfondu, den Ragazzo des Dolce in seinem Le laquais.

[3]) Eine eingehende Angabe des Inhalts findet sich bei Klein. (a. a. O. IV. S. 757.)

Noch mehr als aus den Ingannati ist aus ihr zu ersehen, daß diese romantische Novellenkomödie zuweilen mehr, als es dem reinen Lustspielcharakter entspricht, in's Ernste übergeht und vielleicht eben darum ein Gegengewicht in der Aufnahme einzelner burlesker Figuren suchte, die der Dichter in diesem Falle in dem Poeten Ligdonio und in „Roberto gentilhuomo“ zwei phantastischen abenteuernden Liebesnarren, gefunden. Die romantische Novellenkomödie zeichnet sich zwar dadurch aus, daß sie ihre Verwicklungen zum Theile aus edleren Motiven hervorgehen läßt, aber sie büßt dabei nur zu oft an wahrem Lustspielcharakter ein. Sie legt das Hauptgewicht auf die phantastische Verwicklung der Begebenheiten, aber sie stellt dieselben immer noch mehr in epischer, als in dramatischer Weise dar. Auch Piccolomini trat bei einem späteren Aufenthalte in Padua in ein vertrauliches Verhältniß zu Aretino. Auf seine dramatische Dichtung blieb dies jedoch ohne Einfluß, da er auch in der 1760 vor Cosimo de' Medici in Siena aufgeführten und in demselben Jahre gedruckten Komödie „Ordensio“ der früheren Richtung noch in der Hauptsache treu blieb [1]), nur ist sie in einem volksthümlicheren Tone und wie die frühere in Prosa geschrieben. Wie so viele Verwicklungen der damaligen italienischen Lustspiele beruht auch diese auf Namensveränderungen, Verkleidungen und Geschlechtsverwechslungen von Seeräubern geraubter Kinder, die durch Wiedererkennung ihre befriedigende Auflösung finden. Die Raubzüge der Sarazenen gaben, wie schon berührt, die äußere Veranlassung, daß man, ohne den nationalen Boden der Zeitgeschichte ganz zu verlassen, an verschiedene Verhältnisse und die daraus entwickelten komischen Situationen der alten griechisch-römischen Lustspiele anknüpfen konnte.

Auch später dauerte diese Richtung noch fort und gewann, wie schon Gli Inganni des Secco bewiesen, sporadisch eine weitere Ausbreitung. Ein Beispiel davon ist Sforza d'Oddi in Perugia, welcher als Mitglied der accademia degli Insensati il Forsenato genannt wurde. Er hat zwei Komödien: La prigione d'amore [2]) (das Liebesgefängniß) und L'Erofilomachia ovvero il duello d'amore

---

[1]) Auch von dieser sehr verwickelten Commedia hat Klein (a. a. O. IV. S. 769) einen Auszug gegeben.

[2]) Venezia 1591.

e d'amicizia [1]) (Liebe und Freundschaft im Kampf) in diesem Charakter und noch eine dritte I morti vivi [2]) (die lebendigen Todten) im burlesken Genre geschrieben. Wichtiger aber noch ist Girolamo Parabosco, der 1520 in Piacenza geboren, schon früh nach Venedig kam, dort mit Aretin, Bentivoglio, Speron Speroni u. A. befreundet wurde, längere Zeit hier die Stellung als Organist und Kapellmeister von San Marco bekleidete und als solcher bereits 1557 (?) gestorben sein soll.

Quadrio gibt sieben Komödien des Dichters an: L'ermafrodito [3]) (der Hermaphrodit), Il ladro [4]) (der Dieb), I cotenti [5]) (die Zufriedenen), Il marinajo [6]) (der Schiffer), La notte [7]) (die Nacht), Il Viluppo [8]) (Viluppo) und La fantesca [9]) (die Zofe). Es fehlt Il pellegrino, welcher in der mir vorliegenden Ausgabe, Venezia 1860, enthalten ist, wogegen dieser La fantesca und Il ladro fehlen. Im Ermafrodito sind zwei Handlungen, welche der Dichter auch noch selbständig als Il Viluppo und La notte bearbeitet hat, zu einer Verwicklung zusammengezogen, wovon er wohl auch nur den Namen hat. Parabosco suchte augenscheinlich in seinen, bis auf Il pellegrino in Prosa geschriebenen Stücken, die Intriguenkomödie mit der romantischen Novellenkomödie zu vermitteln, was auch von dem schon früher erwähnten Groto geschah. Am Entschiedensten gehört dieser Richtung Il Viluppo an. Klein, der von einigen dieser zum Theil sehr anstößigen Verkleidungs- und Verwechslungskomödien (deren Vorzüge in der tieferen Begründung der Charakteristik liegen, im Einzelnen aber, besonders in den Monologen sehr in's Breite gerathen sind) den Inhalt näher angibt, hält es für wahrscheinlich, daß Shakespeare in dem Pagen Brunetto des Viluppo, der selbst wieder der Lelia der

[1]) Venezia 1594.
[2]) Venezia 1578.
[3]) Venezia 1549.
[4]) Venezia 1555.
[5]) Venezia 1560.
[6]) Venezia 1560.
[7]) Venezia 1560.
[8]) Venezia 1560.
[9]) Venezia 1597.

Ingannati nachgebildet zu sein scheint, das Vorbild zu seinem Sebastian (Julia) in den beiden Veronesern gefunden hat.

Auch Christofero Castelletti aus Rom mit seinen Le stravaganze d'amore, die Narrheiten der Liebe, welche Klein sehr hoch stellt, und in welchen drei verschiedene Formen der Narrheit, darunter auch der verstellte Wahnsinn als Motive benutzt sind, gehört noch hierher.

Natürlich war die dramatische Dichtung, daher auch die komische, nicht auf die hier angeführten Orte beschränkt, wennschon in diesem Jahrhundert Siena, Mantua, Florenz, Ferrara, Urbino, Venedig und anfänglich Rom Hauptsitze dafür waren. Akademien, die sich der Pflege derselben annahmen, gab es in allen größeren Städten, daher es immerhin möglich ist, daß auch an anderen Orten eine reichere Entwicklung derselben stattfand, nur daß uns bis jetzt die Nachrichten darüber fehlen. Einzelne Namen finden sich übrigens in dem Verzeichnisse der Dichter und Stücke dieses Jahrhunderts auch noch aus vielen anderen Orten vor, so z. B. Bernardino Pino aus Cagli, dessen Komödien sehr beliebt gewesen sein müssen, da sie viele Ausgaben erlebten. Sie erschienen vielfach in Rom und in Venedig zwischen 1551 und 1608. Von Gli affetti liegen allein aus der Zeit von 1570—1608 sechs Ausgaben vor. Auch Giambattista Marzii aus Città di Castello und Giov. Battista Calderari, Cav. di Malta, mögen aus gleichem Grunde hier von vielen Anderen genannt werden.

Auffällig ist aber doch, daß von Neapel, welches so früh die Farce und eine komische Schauspielkunst ausgebildet hatte, fast gar keine Nachrichten aus diesem Zeitraume vorliegen. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts treten hier zwei allerdings gewichtige Namen hervor, die zwei Männern der ernsten Wissenschaft angehören, die Namen Giordano Bruno und Giambattista Porta.

Filoteo Giordano Bruno[1]) (oder Bruni), 1550 zu Nola geboren, widmete sich neben seinen ernsten Studien schon früh poetischen und insbesondere auch dramatischen Versuchen, von denen jedoch bis jetzt nichts auf uns gekommen ist. Er trat in den

---

[1]) Berti, vita di Giard. Bruno, Flor. 1868. Ginguené, a. a. O. VII. S. 524. Klein, a. a. O. IV. S. 474.

Dominikanerorden. Seine philosophischen Untersuchungen brachten ihn aber bald in einen inneren Widerspruch mit den Lehren und Vorschriften derselben, so daß er im Jahre 1580 sich diesem ihm unerträglichen Verhältnisse durch die Flucht entzog. Er wendete sich zunächst nach Genf, wo er mit seinen freisinnigen Anschauungen jedoch bald Anstoß erregte und von der strengen Orthodoxie Calvin's 1582 wieder vertrieben wurde. Er trat nun nach einander in Lyon, Paris, London, Wittenberg, Prag und Helmstädt als Lehrer und heftiger Gegner der scholastischen Philosophie und der Aristotelischen Naturlehre auf. Seine Rückkehr nach Italien, wo er in Padua lehrte, mußte ihm bei der dort herrschenden Reaction aber verderblich werden. Er wurde 1598 in Venedig vor die Inquisition gezogen und 1600 wegen seiner Irrlehren öffentlich verbrannt. Bruno ist einer der Gründer der neueren Philosophie, besonders derjenigen Richtung derselben, die man als pantheistische Naturphilosophie kennt. Giordano schrieb, wie es scheint, das einzige Lustspiel, welches wir von ihm kennen, in Paris, wo es im Jahre 1582 unter dem Titel: „Il candelajo (der Lichtzieher), Commedia del Bruno Nolano, Academico di nulla academia, detto il Fastidito,“ erschien. Es wurde mit seinen übrigen Schriften von der Inquisition unterdrückt. Eine Uebersetzung in's Französische trat 1633 unter dem Titel Boniface et le pédant hervor. Drei Thorheiten hat der Dichter zu Hebeln seines Lustspiels gemacht: die Liebesthorheit eines alten Geizhalses, den Glauben an die Negromantie und den gelehrten Pedantismus. Der alte Geizhals Bonifacio ist in die schöne Courtisane Vittoria verliebt. Um deren Hingebung auf eine billige Weise zu erlangen, sucht er sich der Künste der Zauberei zu bedienen, indem er zu diesem Zwecke die Hülfe des Negromanten Scaramurè durch seinen Diener Ascanio in Anspruch nimmt. Vittoria hofft dagegen mit ihrer Zwischenträgerin Lucia den alten Geizhals so viel wie möglich auszupressen. Aus diesem Verhältniß entwickelt nun Bruno eine komische Handlung, die an Unzüchtigkeit die Komödien des Bibbiena und des Machiavelli, die ihm wohl dabei vorgeschwebt haben mochten, noch fast übertrifft, aber weder die reine Lustigkeit des ersten, noch die künstlerische Bedeutung des letzten irgend erreicht. Diese Komödie ist wohl niemals aufgeführt worden und verdient auch nur wegen

der übrigen Bedeutung ihres Verfassers in der geschichtlichen Entwicklung des Dramas genannt zu werden.

Von ganz anderer Bedeutung hierfür ist der seiner Zeit berühmte Naturforscher Giovanni Battista Porta[1]), um 1540 zu Neapel geboren. Er empfing eine sorgfältige Ausbildung, so daß er schon früh sich dem Studium der Naturwissenschaften widmen konnte. Um seine Kenntnisse darin zu erweitern, unternahm er dann Reisen nach Frankreich und Spanien. Auch die von ihm bewirkte Gründung der Accademia dei Secreti hatte die Förderung dieser Wissenschaft zum Zweck, da niemand darin Aufnahme finden sollte, der sich nicht einer der Medicin oder den Naturwissenschaften nützlichen Entdeckung berühmen und diese nachweisen konnte. Daß er noch vielfach in dem Wunderglauben und in den astrologischen Vorurtheilen der Zeit befangen war, ist nicht zu leugnen, doch sollte dies nicht dazu führen, die wirkliche Bedeutung dieses Mannes in seiner Zeit zu verkennen, der der Erfinder der camera obscura ist, die später zur Aufhellung des Problems des Sehens so wesentlich beitrug. Porta ist auch der Begründer der Physiognomik und seine Reisen waren wesentlich diesem Zwecke gewidmet. Er stiftete ferner die accademia degli Otiosi (der Müßigen), als deren Mitglied er zu seiner Erholung nun eben 14 Komödien gedichtet hat: La sorella,[2]) L'Olimpia,[3]) La fantesca,[4]) La Trappolaria,[5]) La Cinthia,[6]) I due fratelli rivali,[7]) La turca,[8]) La carbonaria,[9]) Il moro,[10]) La Chiappinaria,[11]) La furiosa,[12]) I due fratelli simili,[13])

---

[1]) Ginguené, VII. S. 116. Klein, V. S. 617.
[2]) Napoli 1584.
[3]) Napoli 1589.
[4]) Venezia 1592.
[5]) Bergamo 1596.
[6]) Venezia 1601.
[7]) Venezia 1601.
[8]) Venezia 1606.
[9]) Venezia 1606.
[10]) Viterbo 1607.
[11]) Roma 1609.
[12]) Napoli 1609.
[13]) Napoli 1614.

La tabernaria[1]), La notte[2]). — Porta, schwach in der Erfindung neuer Motive, die er meist seinen Vorgängern entlehnte, war ausgezeichnet in der Entwicklung, Verknüpfung und Lösung derselben. Obschon er sich an die Komödie der Römer anschloß, suchte er doch vielfach Elemente des romantisch novellistischen Dramas in die seine mit aufzunehmen, was besonders in der, dem Orazio des Piccolomini nachgebildeten Cinthia der Fall ist. Hiermit hängt wohl auch theilweise die Neigung zum Empfindsamen zusammen, in der er von seinem Landsmann und Zeitgenossen Sannazaro beeinflußt worden sein mag; eine Richtung, die im nächsten Jahrhundert entschiedner hervortrat.

Das Lustspiel hatte hiernach in dem vorliegenden Zeitraum eine reiche Pflege erhalten. Die größten Geister der Zeit hatten sich darin versucht und einzelne hierbei ein ganz ungewöhnliches Talent entfaltet. Sie standen aber fast alle unter dem Einflusse der Vorbilder einer neuerweckten Vergangenheit und der davon abgeleiteten Regeln, sowie unter dem des Sittenzustands und des aus diesem hervorgegangenen Geschmacks ihrer eigenen Zeit. Jenes engte ihre Erfindungskraft ein, ja unterdrückte sie selbst, dieses trieb sie in eine einseitige und dabei verderbliche Richtung. Die von der commedia erudita, von den volksthümlichen Spielen, der commedia dell' arte, und von der romantischen Novellendichtung kommenden Einflüsse übten zwar hier und da eine wohlthätige Wirkung aus; grade hier aber zeigte sich, daß es den italienischen Dichtern bei großem komischen Talente doch an wahrhafter Erfindungs- und dramatischer Gestaltungskraft fehlte. Besonders ist der Mangel an ersterer, die sich oft ganz nur auf die Ausführung des Einzelnen beschränkte, bemerkenswerth. Er tritt am entschiedensten bei einem Vergleiche der Productivität dieser Dichter mit den spanischen Dichtern hervor. Cecchi ist überhaupt der einzige italienische Lustspieldichter des Jahrhunderts, der eine größere Fruchtbarkeit zeigt; die meisten anderen stehen mit nur einer, oder wenn es hoch kommt, mit acht Komödien verzeichnet. Doch was will selbst die Fruchtbarkeit Cecchi's gegen die eines Lope de Vega oder auch nur gegen die Tirso de Molina's sagen?

[1]) Ronciglione 1616.

[2]) Sämmtliche Stücke Napoli 1726 in 4 Bdn.

Wie sehr das Lustspiel der Italiener aber auch im Banne der Nachahmung lag, so machte sich eine gesunde Reaction doch darin bei ihnen geltend, daß sie im Gegensatze zu den römischen Dichtern sich meist der Prosa bedienten. Nicht als ob ich damit sagen wollte, daß die Prosa überhaupt oder unter allen Umständen die angemessenere Redeform für die Komödie sei, sondern nur, daß sich hieraus erkennen läßt, wie die Beobachtung der Natur und des eigenen Lebens nicht völlig von ihnen vernachlässigt wurde. In zwei Punkten war, abgesehen von dem größeren Talente der Dichter für die eine oder die andere, die Komödie überhaupt besser als die Tragödie gestellt, zuerst weil der durch die Lehre von den drei Einheiten auferlegte Zwang für sie weniger beengend als für letztere ist, sodann weil das Lustspiel mehr noch als die Tragödie, die ihre Stoffe der Vergangenheit entnimmt, auf die Beobachtung des unmittelbaren Lebens angewiesen erscheint, da ihre Stoffe vorzugsweise diesem entnommen werden müssen. Was aber die Charakteristik betrifft, so zeigte sich, daß das Talent der Italiener weniger zu einer tieferen Motivirung und sorgfältigen Entwicklung als zur burlesken Darstellung neigt, in welcher sie Meister sind, und worin namentlich die Stärke der Komiker des vorliegenden Zeitraums bestand.

V.

Die Tragödie der Italiener im sechzehnten Jahrhundert.

Erste Anfänge. — Trissino; dessen Poetik; dessen Sofonisba. — Rucellai. — Luigi Alamanni. — Die Orazia des Aretino. — Giraldi Cintio; dessen Discorsi und dessen Orbecche. — Speron Speroni. — Lodovico Dolce. — Luigi Groto. — Tasso.

Die dürftigen Anfänge der Tragödie, denen wir im vorigen Jahrhundert zu begegnen hatten, wurden sehr bald vom Lustspiele und von den höfischen Festspielen in dem Maße verdrängt und erstickt, daß Trissino's Sofonisba nicht nur von vielen späteren Geschichtsschreibern, sondern auch von nicht wenigen zeitgenössischen und unmittelbar nachlebenden Schriftstellern, als die erste, den

Mustern der Alten nachgebildete und in ihrem Style verfaßte Tragödie in italienischer Sprache angesehen werden konnte.

Schon unter Ercole I. (1471—1505) wurde aber eine Tragödie des Antonio de Pistoja Filostrato e Pamfila (auch Il Demetrio di Tebe[1]) genannt, den Quadrio als besonderes Stück anführt) zur Aufführung gebracht, welche zum Theil noch in Terzinen geschrieben, aber doch schon in Nachahmung der Alten mit Chören zum Singen versehen war. Der Stoff dieser fünfactigen in terza rima verfaßten Tragödie ist der Gismonda des Boccaccio entlehnt. Sie war gewiß nicht die einzige. So erwähnt Quadrio[2]) eines Alessandro de' Pazzi aus Florenz, welcher um 1510 blühte und mehrere Tragödien in Nachahmung der Alten geschrieben haben soll, von denen freilich nichts als der Name einer einzigen, Didone, übrig geblieben ist. Auch sonst wird noch mancher Aufführung von Tragödien gedacht, worunter freilich zu dieser Zeit, wie z. B. aus den Angaben des Maria Sanudo über den Inhalt einer als tragedia bezeichneten Dichtung von Jacopo de Legname da Treviso erhellt[3]), auch allegorische Festspiele verstanden wurden. Doch ist Trissino nicht einmal der Erste gewesen, welcher den Stoff der Sofonisba in Italien behandelt hat. Auch hierin hatte er einen Vorgänger in dem Marchese Galeatto dal Carreto, welcher die seinige bereits 1502 dem Marchese von Mantua widmete[4]). Sie ist noch in Octaven verfaßt und besteht aus einer Menge von Acten. Auch soll sie solche Wunderlichkeiten enthalten, daß sie ihrer Zeit deshalb abgelehnt worden ist.

Ebenso wenig ist festgestellt, ob die Sofonisba des Trissino früher geschrieben worden, als die Rosmunda des Rucellai. Während die Nachricht, daß erstere 1515 vor Leo X. aufgeführt worden sei, mindestens zweifelhaft, ist dies dagegen für letztere völlig erwiesen.

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. 223) berichtet nach den Notizie dall' Archivio mantovano des W. Braghirolli, daß sie 1499 in Mantua zur Aufführung kam und derselbe Antonio auch eine Commedia amorosa de amicitia einschickte.

[2]) A. a. O. III. 64.

[3]) Ancona, a. a. O. II. 229, nach den Auszügen aus dem Codex Marciana.

[4]) Sie erschien erst 1546 im Druck. Carreto hat auch zwei commedie: Il tempio d'amore, Milano 1519 und Le nozze di Psyche e di Cupidine geschrieben.

Nur soviel geht aus einem Briefe Rucellai's an Trissino vom 8. November 1515[1]) hervor, daß auch dessen Sofonisba zu dieser Zeit schon geschrieben war und aufgeführt werden sollte.

Das Erscheinen dieser Dichtung war epochemachend, obschon ihre Wirkung zunächst nur auf die engen Grenzen der höfischen Welt und der Akademien beschränkt blieb.

Giovan Giorgio Trissino[2]) wurde am 8. Juli 1478 zu Vicenza geboren. Da er schon mit sieben Jahren den Vater verlor, so hat er seine treffliche Erziehung hauptsächlich der Fürsorge seiner Mutter zu danken gehabt, welche dem alten Geschlechte der Bevilacqua in Verona entstammte. Er selbst brachte einen offenen Kopf und rastloses Streben hinzu. Das Griechische lernte er unter Demetrio Calcondilla und außer in den Kenntnissen der Sprachen und Literatur war er auch in den Specialwissenschaften der Mathematik, Physik und Architektur zu Hause. Mit zweiundzwanzig Jahren besuchte er zum ersten Mal Rom, in dem er später bei wiederholter Rückkehr einen größeren Theil seines Lebens zubringen sollte. Gleich nach dem Tode seiner ersten Gattin nahm er hier seinen Aufenthalt und gewann sich das Vertrauen Leo's X., sowie später Clemens' VII. Von beiden wurde er wiederholt zu Gesandtschaften nach Venedig und Wien verwendet. Sowohl die venetianische Republik, als seine Vaterstadt zeichneten ihn durch Ehrenämter aus. Nichtsdestoweniger sollte ihm letztere durch Erbstreitigkeiten mit einem Sohne aus erster Ehe, in denen er unterlag, für immer verleidet werden. Den Todeskeim schon im Herzen, ging er noch einmal nach Rom, um dort nur kurze Zeit später, Ende December 1550, zu sterben.

Als Schriftsteller und Dichter erstrebte und erwarb Trissino Anerkennung und Ruhm in mannichfaltiger Weise. Außer verschiedenen anderen Werken schrieb er ein Heldengedicht, L'Italia liberata dei Goti, in fünffüßigen Jamben[3]), ein Lustspiel I simili

---

[1]) Opere di Rucellai. Padova 1772. I. XVI.

[2]) Pier Filippo Castelli, Vita di Trissino. Vicenza 1753. — Niccolini, Giangiorgio Trissino. Vicenza 1864.

[3]) Roma 1547.

(s. S. 113), die Tragödie Sofonisba[1]), Le sei divisioni della Poetica[2]), eine Poetik, eine Anzahl Gedichte unter dem Titel: Rime[3]), sowie eine Uebersetzung der Dante'schen Abhandlung Della volgar eloquenza[4]). Es wirkte vieles zu dem außergewöhnlichen Erfolge der Sofonisba zusammen. Zuerst die bis dahin in den tragischen Versuchen der Italiener noch nicht in gleichem Maße erreichte Reinheit und Glätte der Form, die harmonische Anordnung der Theile, die verständige Logik der inneren Entwicklung und das gewählte Versmaß, der fünffüßige reimlose Jambus; wozu dann die hervorragende Stellung des Autors am päpstlichen Hofe, sein weitreichender Einfluß noch kam, welcher das Interesse der maßgebendsten Kreise auf diese Dichtung hinlenken mußte. Besonders wichtig für letzteres war, daß er durch seine Poetik an das Erscheinen derselben eine die Gelehrtenwelt in Bewegung setzende principielle und theoretische Frage geknüpft hatte. Am meisten zu ihrem Erfolge hat aber doch die veränderte Richtung der Zeit beigetragen, da man für die an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund tretende Komödie eines Ersatzes bedurfte. Denn so weit es sich übersehen läßt, fällt der Aufschwung, welchen die Tragödie in Italien nahm, erst in die dreißiger Jahre, also lange nach Entstehung, ja selbst nach Erscheinen der Sofonisba im Druck. Bis hierher finden wir nur noch zwei Tragödien des Rucellai, sowie eine des Martelli verzeichnet, doch gehören möglicherweise auch die Antigone des Alamanni und die Orazia des Aretino dieser Zeit noch mit an. Selbst dann blieb der Erfolg, welchen die Tragödie in Italien ausübte, überwiegend ein nur literarischer. Doch wuchs nun die Zahl der Dichter in dieser Gattung und einige, wie Giraldi Cintio und Dolce, widmeten ihr ausdauernder ihre Kräfte. Auf der Bühne hat die Tragödie gleichwohl in diesem Jahrhundert gegen das Hirtendrama noch immer zurückgestanden.

Trissino's Poetik ist, was das Drama und insbesondere die

[1]) Roma 1524.

[2]) Vicenza 1529.

[3]) Vicenza 1529.

[4]) Sie ist mit beigefügtem lateinischen Text in der schon angeführten Ausgabe Tutte le opere ꝛc., Verona 1729, 2 Bde., 4°, enthalten.

Tragödie betrifft, kaum etwas Anderes, als ein Auszug der Aristotelischen, die ihm als Dogma galt. Sie zeichnet sich zwar im Ganzen durch Klarheit aus, leidet aber im Einzelnen an einseitiger Auffassung des Wortsinns, ohne Berücksichtigung der einschränkenden Nachsätze und der die dabei angewendeten Begriffe erklärenden Stellen anderer Werke des Philosophen. Bei der Feststellung des Begriffs der komischen und der tragischen Charaktere folgt er z. B. der Aristotelischen Erklärung, daß diese auf der Nachahmung besserer, jene auf der Nachahmung schlechterer Menschen beruhen, vergißt aber mit diesem Philosophen hinzuzusetzen, daß letzteres nicht im Sinne absoluter Schlechtigkeit gemeint sei, sondern das hierbei in Rede stehende Häßliche zum Theil in das Gebiet des Lächerlichen gehöre. Auch vergißt er zu untersuchen, was in dem griechischen Drama und der von ihm abgeleiteten Theorie des griechischen Philosophen auf Natur und Wesen des Dramatischen, sei es des Komischen oder des Tragischen, und was dagegen blos auf geschichtlicher Entwicklung und Ueberlieferung beruht, oder mit anderen Worten, was dem Drama seinem eigenthümlichen Wesen nach nothwendig ist und was dagegen in dem griechischen Drama nur Zufälliges war. Womit noch die Untersuchung zusammenhängt, ob der Begriff des Nothwendigen von Aristoteles im Einzelnen überall genau, weder zu weit noch zu eng, gefaßt worden ist. Nicht nur die Lehre von den drei Einheiten, sondern auch die von der Erkennung ist hierdurch für das italienische Drama, sowie für das Renaissancedrama überhaupt, verhängnißvoll geworden. Das starre Festhalten an der Findlingskomödie beruht sicher darauf. Auch in der Tragödie macht es sich in nachtheiliger Weise geltend. Das Schlimmste aber war, daß weder die Theorie noch die dramatische Praxis der Zeit einen Begriff von der Bedeutung der Schuld im Tragischen hatte und auch zum Theil gar nicht haben konnte, weil es hierzu den Meisten an der nöthigen Feinheit und Stärke des Gewissens fehlte.

Bei der dogmatischen Strenggläubigkeit, mit welcher Trissino die Lehren des Aristoteles, wie er sie auffaßte, festhielt, ist es nicht zu verwundern, daß er sich in seiner Dichtung auch selbst auf's strengste daran band. Ja, er ging in der Vorsicht, sie nicht zu überschreiten, eher noch weiter als sie. Dies läßt sich z. B. aus

der fast peinlichen Strenge erkennen, mit der er der historischen Ueberlieferung seines Stoffes gefolgt ist. Er entnahm ihn dem dreißigsten Buche der römischen Geschichte des Livius und wich nur in dem einen Punkte von dessen Darstellung ab, daß er zur Erklärung des hastigen Ehebundes, demselben ein ihr fremdes Motiv unterlegte: ein früheres Verlöbniß nämlich, welches Sofonisba auf Andrängen Karthogo's widerwillig zum Opfer gebracht haben sollte. Man würde hierin eine Einsicht in das Wesen und in die Nothwendigkeit dramatischer Motivirung erblicken können, wenn Trissino nicht an anderen Stellen in auffälliger Weise dagegen gefehlt hätte. Der Stoff, den ich hier als hinlänglich bekannt voraussetzen darf, war sehr glücklich gewählt, da er einem der wichtigsten Abschnitte der römischen Geschichte entnommen ist, welche die Italiener, besonders zu jener Zeit, nun einmal als zu ihrer nationalen Geschichte gehörig betrachteten. Auch entbehrt derselbe nicht eines großen dramatischen Motivs. Ein Zug einfacher Größe läßt sich der Darstellung und Behandlung Trissino's nicht absprechen. Wenn man ihr aber auch zum besonderen dramatischen Verdienst die historische Treue noch hat anrechnen wollen, die sicher ein solches zwar ist, so lange sie nicht auf Kosten der dramatischen Entwicklung ausgeübt wird, so hat man doch übersehen, daß grade hier diese Treue mit einer zu großen dramatischen Dürftigkeit verbunden war und den Dichter mit daran hinderte, sein Motiv genügend zu vertiefen, ihm einen bedeutenderen Gesichtspunkt abzugewinnen und es zu reicherer Entwicklung zu bringen. Er hat es eben fast ganz so belassen, wie es die Historie ihm darbot, für seine Zeit aber immer etwas Anerkennenswerthes geleistet, nur daß er, gleich ihr, noch ganz im Banne der classischen Nachahmung stand. Nicht aber Seneca, sondern die Griechen, Sophokles und Euripides, waren ihm Vorbilder. Er nahm sogar wieder den Chor, wenn schon schüchtern, in die Handlung mit auf. Grade hierin zeigte er aber wie conventionell, unlebendig und gedankenlos diese Nachahmung war. Fehlte es den Italienern doch ganz an den Voraussetzungen, welche den Chor in der griechischen Tragödie erklärten und rechtfertigten, die aus dem Chore ja selbst erst erstand und sich erst allmählich selbständig gegen ihn behauptete, sich dann aber auch immer mehr von ihm zu befreien suchte. Dies war schon zu Euripides'

Zeiten der Fall, der doch noch Zeitgenosse des Sophokles, ja selbst noch des Aeschylos war. Schon jetzt hatte das Lustspiel sich ganz, die Tragödie aber so ziemlich von ihm befreit. Schon bei ihm erscheint derselbe bisweilen zum Zwischenspieler herabgesunken, bei Seneca immer. Das Feierliche, welches Trissino ohne Zweifel durch den Chor erzielen wollte, ist aber bei ihm mit einem solchen Mangel an dramatischer Bewegung verbunden, daß er hierin in dem entschiedensten Gegensatze besonders zu den Dramen des Aeschylos steht, in denen der Chor noch seine volle dramatische Bedeutung hatte, ja in denen ihm sogar noch gelegentlich die Rolle des Hauptspielers zufiel. Im Uebrigen herrscht bei Trissino der Monolog nicht nur vor, selbst noch der Dialog ist hier nicht selten kaum etwas Anderes als ein in die dialogische Form aufgelöstes Selbstgespräch. Die handelnden Personen sprechen häufig mehr nur über ihre Empfindungen, Leidenschaften und Conflicte, als daß sie diese unmittelbar zur Darstellung brächten; auch werden diese Dialoge zum Theil, wie z. B. gleich das erste Gespräch der Sofonisba mit Erminia, nur mit einer Hülfsperson geführt, welche lediglich dazu da ist, daß sich an ihr der Charakter und die Situation einer der Hauptpersonen entwickelt. Die Einführung der Vertrauten, welche für das neue classische Drama so charakteristisch ist und so verhängnißvoll wurde, und welche uns hier gleich in der ersten Scene entgegentritt, diente hauptsächlich dieser Art Auflösung des Monologs in die dialogische Form. Doch nicht blos Erminia, auch der Chor, die Dienerinnen und Boten haben, wenn man von den Meldungen absieht, hier kaum eine andere dramatische Bedeutung als diese.

Die Sofonisba wurde von Mellin de St. Gelais[1]) in Prosa und von Claude Mermet[2]) in Versen in's Französische übersetzt und rief außerdem viele Nachahmungen hervor, von denen wir einer der wichtigsten noch zu begegnen haben werden.

In einem ganz anderen Sinne als Trissino wurde Rucellai für die Entwicklung der italienischen Tragödie wichtig und ver-

---

[1]) Paris 1560.

[2]) Lyon 1585.

hängnißvoll. Giovanni Rucellai[1]), geb. 20. October 1475 zu Florenz, gehörte einem der angesehensten Florentiner Geschlechter an. Fünfundzwanzig Mal soll sich der Name in der Liste der Prioren der Stadt verzeichnet finden. Durch Giovanni's Mutter, die eine Schwester des großen Lorenzo war, wurde er auch noch dem Hause der Mediceer verwandt. Giovanni Rucellai selbst erhielt eine sorgfältige Erziehung und studirte unter Catanio Diacetto Philosophie. Die Orti (Gärten) Oricellarii[2]) wurden unter ihm zu einem der Mittelpunkte der gelehrten und gebildeten Welt von Florenz. Giovanni gehörte zu denen, welche den Mediceern die Rückkehr in ihre Vaterstadt bahnten. Er stand hierdurch fest in der Gunst derselben, besonders Leo's X., vor dem auch 1515 bei seiner Anwesenheit in Florenz des Dichters Rosmunda in jenen Gärten zur Aufführung kam. Rucellai wurde sowohl von ihm, als von Clemens VII. wiederholt zu Gesandtschaften benutzt. Der letztere ernannte ihn schließlich zum Gouverneur der Engelsburg und zum apostolischen Protonotar. In dieser Stellung soll er seine zweite Tragödie l'Oreste[3]) geschrieben haben, nachdem er sich durch sein der Georgica des Vergil nachgebildetes Lehrgedicht, Le api (die Bienen), großen Ruhm erworben hatte. Er starb kurze Zeit später (Ende 1525 oder Anfang 1526) an einem hitzigen Fieber.

Rucellai war, wie seine Briefe beweisen, mit Trissino innig befreundet, und soll diesem auch seine Rosmunda gewidmet haben. Gewiß stimmten sie beide in ihren Ansichten vom Drama im Wesentlichen überein. Gleichwohl bahnte Rucellai mit seiner Rosmunda insofern eine freiere Richtung an, als er seinen, der Geschichte der Lombarden des Paulus Diaconus entnommenen und der Zeit nach näher liegenden Stoff eigenmächtiger, seinen poetischen Zwecken entsprechend, auffaßte. Entschiedeneren, doch verderblichen, Einfluß gewann er noch dadurch, daß er in dieser Dichtung die Richtung auf

---

[1]) Siehe über ihn Opere di Giovanni Rucellai. Padova 1872. — Ginguené, a. a. O. VI. 42. — Ad. Stern, a. a. O. II. 50.

[2]) Der Name soll von einem technischen Ausdruck in der Tuchfärberei herkommen, dem die Rucellai ihren Wohlstand verdankten. Einer ihrer Vorfahren soll nämlich das Geheimniß a oricello, d. i. violett zu färben, aus dem Orient nach Florenz übertragen haben.

[3]) Venedig 1539.

das Schreckenerregende, Grausige nahm und hierzu das Beispiel gab. Die Handlung ist in der Hauptsache folgende. Alboin, König der Longobarden, besiegt Cunemondo, den König der Gepiden. Rosmunda, des letzteren Tochter, will den auf dem Schlachtfelde liegenden Vater trotz des dagegen ergangenen Verbotes beerdigen und wird hierbei ergriffen. Alboin erhält die Nachricht hiervon zugleich mit dem vom Rumpfe getrennten Haupt ihres Vaters, aus dessen Schädel er einen Trinkbecher zu machen befiehlt. Rosmunda, die ihm jetzt vorgeführt wird, reizt ihn durch ihre Schönheit jedoch in dem Maße, daß er sich leicht überreden läßt, sie aus politischen Gründen zu seinem Weibe zu machen. Rosmunda, von Rache für ihren Vater erfüllt und auch schon mit einem Anderen, dem Gepiden Almachide, verlobt, schaudert vor diesem Gedanken zurück. Allein dem gewissen Tode sonst preisgegeben und in der Erwartung, grade auf diesem Wege die sicherste Gelegenheit zur Rache und zur Befreiung zu finden, ergibt sie sich scheinbar darein. Alboin treibt in seiner Brutalität sie auch noch dadurch zum Aeußersten, daß er sie beim Hochzeitsmahle aus dem zum Becher verarbeiteten Schädel ihres Vaters zu trinken zwingt. Almachide bietet sich nun als Vermittler der Rache an. In Frauenkleidern verhüllt, gelingt es demselben, in das Schlafgemach des im Trunke eingeschlafenen Königs zu bringen, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen, das er Rosmunden triumphirend dann bringt.

Es ist ohne Zweifel viel Rohes und Abstoßendes in den Motiven dieser Handlung, die keineswegs geeignet ist, Mitleid und Furcht, sondern nur Abscheu und Grausen zu wecken. Dies wird um so empfindlicher, als Rucellai besonders in der ersten Hälfte die Antigone des Sophokles zum Vorbilde nahm und an diese fast wörtlich im Einzelnen anklingt. Etwas milder wird man, diesen Dichter zu beurtheilen, aber geneigt, wenn man die Thatsache in's Auge faßt, daß die Tragödie der Italiener nicht nur damals, sondern auch später, dieser von ihm hier eingeschlagenen Richtung immer wieder auf's Neue huldigt, so daß, wie sehr sie mit unseren heutigen Empfindungen in Widerspruch steht, sie dem Geiste dieser Nation, besonders dem jener Zeit, doch in bestimmter Weise entsprechen mußte. Eine Tragödie, wie die seinige unter den Händen Giraldi Cintio's und Spero Speroni's wurde, war nichts

als der entsprechende Gegensatz zur Komödie der Bibbiena, Machiavelli, Ariosto und Dolce. Wollust geht nicht selten mit Grausamkeit Hand in Hand oder endet mit ihr. Die Römer liebten gleichzeitig die Pantomime und die Gladiatorenspiele. Auch war es natürlich, daß eine Zeit, welche auf einem der wichtigsten praktischen Gebiete, auf dem der Politik, grundsätzlich Urtheil und Handlung ganz von der Moral trennte, in der Beurtheilung und Darstellung moralischer Verhältnisse und Beweggründe nicht eben ihre Stärke zeigen konnte. Wenn das Lustspiel dieser Zeit daran litt, daß es Vieles unter den Gesichtspunkt der bloßen Zweckmäßigkeit stellte, was unter den Gesichtspunkt der Moral gehört und hierdurch das sittliche Gefühl verletzt, so wurde hier wieder Vieles in einer ein gesundes sittliches Gefühl verletzenden Weise unter den sittlichen Gesichtspunkt gestellt.

Dies läßt sich recht überzeugend an einer Stelle in Martelli's Tullia nachweisen, in welcher diese den Schwester- und Gattenmord in folgender, mit der Anschauung des Dichters und wohl auch der Zeit übereinstimmenden Weise rechtfertigt:

Todt ist die Schwester und der Gatte, und
Gerecht war diese That. Denn wo's ein Reich
Gilt zu erwerben, gibt es kein Gesetz
Der Menschen, noch der Götter, das man nicht
Befugt zu brechen wäre!

Es ist dies die Lehre Machiavelli's, die Lehre der Zeit, der man in den Tragödien derselben in verschiedenen Variationen begegnet. Doch ist Martelli's Tullia, in der dieser Dichter die grausigen Wirkungen Rucellai's noch zu überbieten suchte, auch von den späteren Italienern sehr hoch gestellt worden.

Lodovico Martelli, 1499 zu Florenz geboren und schon 1527 zu Salerno gestorben, hat nur dieses eine Drama gedichtet[1]).

Daß sich grade in dieser Art Stücken ein nationaler Zug offenbart, wird auch noch dadurch bestätigt, daß sie es vorzugsweise gewesen sind, welche der Tragödie die weiteren Kreise der Nation erschlossen. Doch dauerten darum die glätteren Nach-

---

[1]) Es scheint in keiner früheren Ausgabe als in der der gesammelten Werke, Firenze 1548, enthalten zu sein.

ahmungen der Alten und ihrer Stoffe noch fort. Als eine der vorzüglichsten Arbeiten hiervon galt die Antigone des Alamanni. Es ist streng genommen nur eine Uebersetzung der Sophokleischen, daher ich sie nur wegen der persönlichen Bedeutung des Verfassers besonders hervorhebe.

Luigi Alamanni, dessen ich schon bei der Komödie (S. 113) zu gedenken hatte, gehörte einer angesehenen florentinischen Familie an. Den Medici anfänglich verbunden, gerieth er später in ein feindseliges Verhältniß zu dem Cardinal Julian, welches ihn nach dessen Erwählung zum Papste, als Clemens VII., zur Flucht aus Italien zwang. Er fand am Hofe Franz I. ehrende Aufnahme und schrieb wohl erst hier die oben bezeichnete Tragödie[1]). Bei seiner Vorliebe für diese Dichtungsform — er spricht mit Bewunderung über eine Aufführung von Cintio's Orbecche, welcher er 1541 in Florenz beiwohnte — unterliegt es kaum einem Zweifel, daß er die Bekanntschaft des französischen Hofes mit den Tragödien der Italiener vermittelte.

Die Orazia des Aretino gehört dieser Richtung ebenfalls an. Daß ein Geist, wie der seine, sich auch in der Tragödie versuchte, kann nach Allem, was über Aretino gesagt worden ist, nicht Wunder nehmen. Daß er bei seiner erklärten Abneigung gegen die Nachahmer im Lustspiel sich hier aber so eng an die Vorbilder der Alten[2]) und an die geschichtliche Ueberlieferung band, welcher er folgte, beweist, wie viel abhängiger, als im Lustspiel, die Geister hier von der Aristotelischen Theorie waren, was bei Aretino wohl noch damit zusammenhing, daß das Gebiet der Moral, auf dem er sich hier zu bewegen hatte, ein ihm zu wenig vertrautes war. So wenig Aufsehen diese Tragödie zu Lebzeiten des Dichters erregt zu haben scheint, da man nicht einmal weiß, wann sie ungefähr von demselben geschrieben worden, so viel Staub hat sie später auf dem Gebiete der Kritik aufgewirbelt, wegen des Verdachtes, daß Corneille, welcher denselben Stoff behandelte, aus ihr geschöpft habe, was übrigens,

---

[1]) Dieselbe erschien 1533 in Lyon; eine Ausgabe seiner Werke Florenz 1859.

[2]) Nur in der Verwendung des Chors wich er von der Darstellungsweise der Alten ab. Er ließ das römische Volk zwar auftreten, aber nicht sprechen. Nur einzelne allegorische Figuren ergreifen am Schluß jedes Actes das Wort.

da die Dichtung Corneille's sich fast überall über die Dichtung Aretino's erhebt, nicht grade eine Herabsetzung einschließen würde. Man kann daher den Inhalt dieser Tragödie bei fast allen Literarhistorikern in weitläufiger Weise dargelegt, mit dem der Corneille'schen Dichtung verglichen und Näheres über diesen Streit, dem ich hier aus dem Wege gehe, mitgetheilt finden [1]). Ich schließe mich der Ansicht Ginguené's an, daß, falls Corneille hierbei Aretino benutzt hätte, er dieses bei seiner nicht zu bezweifelnden Wahrheitsliebe auch ebenso offen ausgesprochen haben würde, wie ohne jede äußere Veranlassung in Bezug auf die spanische Quelle seines Cid. Auch sonst ist die Unparteilichkeit, mit welcher jener Geschichtsschreiber diese und ähnliche Fragen behandelte, um so mehr anzuerkennen, als man die Franzosen hierin so oft nationaler Vorurtheile beschuldigt und zu beschuldigen hat. Ginguené stellt das Corneille'sche Werk in den ersten drei Acten weit über das des Italieners, gibt dagegen diesem in der Führung der letzten Acte den Vorzug.

Es fehlte Aretino das Wesentliche zum tragischen Dichter — Herz und Gewissen. Doch brachte er einen ungewöhnlichen Kunstgeschmack und eine bedeutende Intelligenz dazu mit, in der jedoch der Verstand vorherrschte. Hierauf und auf der strengen Anlehnung an des Livius Darstellung beruht es, daß er gleichwohl das sittliche Gefühl minder als Rucellai verletzt.

Erst mit Giraldi Cintio scheint aber die Tragödie auf der Bühne Raum gewonnen zu haben. Giovanni Battista Giraldi Cintio (oder Cinthio, Cinzio) wurde 1504 in Ferrara geboren. Obgleich zum Arzte gebildet, widmete er sich doch schon früh literarischen und poetischen Studien, die ihn auch endlich zur völligen Aufgabe jenes Berufs bestimmten. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Orbecche war hierfür entscheidend. Er bestieg jetzt (1541) den Lehrstuhl der römischen Literatur. Das Ansehen, in welchem er am ferraresischen Hofe stand, führte aber einen Streit mit dem Geheimsecretär Alfonso's II., G. B. Pigna [2]), herbei, dem er nur

---

[1]) Signorelli, a. a. O. t. III. 126. — Ginguené, a. a. O. VI. 129. — Chasles, Ph., Moeurs, Drames etc. Du XVI. siècle. — Klein, a. a. O. V. 356.

[2]) Näheres darüber bei Barotti, Memorie de' Letterati Ferraresi.

eben noch seine Discorsi intorne al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie[1]) etc., eine Art Poetik, gewidmet hatte. Giraldi's Weggang von Ferrara war die Folge hiervon. Bald (1566) wurde ihm aber durch die Berufung als Professor der Beredsamkeit an die Universität von Mantua hierfür Ersatz geboten. Ihm folgte 1568 eine andere an die Universität von Pavia. Hier blieb er bis Kränklichkeit ihn zurück in seine Vaterstadt trieb, wo er gegen Ende des Jahres 1573 verschied.

Berühmter als durch seine acht Tragödien ist Giraldi Cintio freilich durch seine Novellen, Ecatomiti (Hundert Fabeln), geworden. Doch war der Erfolg seines ersten, schon oben genannten Dramas gleichfalls ein ungeheurer. Die erste Aufführung desselben fand in seinem Hause in Gegenwart des Herzogs Ercole II. statt. Viele Details darüber verdanken wir Cintio selbst[2]). Hiernach wurde die Orbecche von einem gewissen Flaminio, einem noch ganz jungen Menschen, die Rolle ihres Vaters von Sebastiano Clarignano da Montefalco gespielt, welchen Giraldi den Roscius seiner Zeit nennt, und der, wie es scheint, an der Spitze einer Truppe stand. Die Musik war von Alfonso della Vinola oder Viola, die Decoration von Girolamo Carpi da Ferrara. Die Wirkung war eine solche, daß es weder an Thränen und Schluchzen, noch an ohnmächtigen Weibern fehlte.

Dies beruhte mit darauf, daß Giraldi den Stoff seiner Tragödie nicht der Sage oder Geschichte, sondern einer seiner Novellen entnommen hatte, daher dieser, wie er auch sonst immer beschaffen sein mochte, unmittelbarer als die Stoffe der Alten in dem Geiste seiner eigenen Zeit von ihm ergriffen und behandelt werden konnte[3]). Auch überbot er nicht nur die Weise Rucellai's, durch Schrecken und Grausen zu wirken, sondern führte zugleich noch das Rührende, Schmelzende in das Trauerspiel ein. Beides mochte wieder

[1]) Venedig 1554. Diese mir vorliegende Ausgabe enthält auch die Fehdebriefe der beiden Gelehrten.

[2]) In der Widmung an Ercole II. und in den Discorsi intorni al comporre de' romanzi etc.

[3]) Giraldi war sich, wie seine Discorsi beweisen, auch dessen bewußt und verfuhr bei den meisten Stücken in ähnlicher Weise.

auf seiner Vorliebe für Seneca beruhen, zu der er sich offen in seinen Discorsi bekennt[1]), wofür es bezeichnend ist, daß er sich für die Wirkungen, welche die Tragödie ausüben soll, nicht mehr wie Trissino der Ausdrücke tema und misericordia[2]), sondern orrore und compassione[3]) bedient.

Der Inhalt der Orbecche ist aber folgender: Orbecche, die Tochter des persischen Königs Sulmone, hatte als Kind ganz absichts- und verständnißlos das blutschänderische Verhältniß ausgeplaudert, welches ihre Mutter mit ihrem eigenen Sohn, Orbecche's älterem Bruder, unterhielt. Der König, der seine Gattin bei der That überraschte, tödtete beide. Orbecche, zur Jungfrau herangewachsen, unterhält nun heimlicherweise aber auch selbst ein Verhältniß mit einem Armenier, Namens Oronte, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Der König im Begriff sie zu vermählen, entdeckt das Geheimniß. Er läßt die Kinder Orbecche's und Oronte's ergreifen und morden, und sendet der Tochter die zerstückten Leichen derselben. Orbecche tödtet hierauf ihren Vater und dann noch sich selbst.

Der überwältigende Eindruck dieses Stücks, dessen Grausamkeiten durch die Behandlung noch sehr hervorgehoben worden sind, schützte den Verfasser doch nicht vor Einwürfen. Daher er in seinen nächsten Stücken einen etwas gemäßigteren Ton anschlägt, besonders in dem Altile[4]), in dem er sich mit einem einzigen Morde begnügt. Auch bekennt er in seinen Discorsi: „daß es nur aus Nachgiebigkeit gegen das Publicum geschehen sei, wenn er in l'Altile, in la Selene und in Gli Antivalomeni die schwächere Form der Tragödie, mit glücklichem Ausgang, gewählt habe. Doch

---

[1]) Hier heißt es S. 220. Et anchora che Seneca tra i latini non habbia mai posta mano alle tragedie di fin felice ma solo si sia dato alle meste con tanta eccellenza, che quasi in tutte le sue tragedie egli avanzò, per quanto a me ne paia, nella prudenza, nella gravità, nella maestà, nelle sentenze tutti i Greci, che scrissero mai, quantunque nella elocutione potesse essere più casto e più colto egli non è etc.

[2]) A. a. O. S. 95.

[3]) A. a. O. S. 219.

[4]) Es scheint davon keine frühere Ausgabe, als die von 1582 (Venezia), erschienen zu sein, welche alle acht Tragödien des Dichters l'Altile, l'Eufemia, la Selene, l'Epitia, l'Orbecche, la Didone, la Cleopatra, l'Arrinopia und Gli Antivalomeni enthält.

hat er nichtsdestoweniger in dem letzten Stück wieder seinem Hange zum Schrecklichen Genüge gethan. Im Uebrigen mag hier nur noch seiner Epitia gedacht werden, weil sie denselben Stoff, wie Shakespeare's Maß für Maß, nach einer seiner Novellen behandelt, freilich in zum Theil roher und nüchterner Weise. Dem Shakespeare-schen Drama liegt, wie man annimmt, die Erzählung und das Drama Whetstone's (Promos und Cassandra) zu Grunde, doch scheint, worauf Klein bereits hinwies, nicht nur Whetstone, sondern auch Shakespeare, wenn schon vielleicht nicht mit Giraldi's Tragödie, so doch mit seiner Epitia-Novelle bekannt gewesen zu sein.

Die von Giraldi Cintio in seiner Orbecche eingeschlagene Richtung wurde kurze Zeit später von Spero Speroni auf ihren Gipfel gebracht. Was bei jenem nur im Hintergrunde der Vorgeschichte ein Nebenmotiv bildet, ist hier, in der Tragödie Canace e Macaro, zum Mittelpunkt der Darstellung und in die grellste Beleuchtung gestellt worden, ein blutschänderisches Verhältniß, wenn auch nicht wie dort, als Zerrbild desjenigen im König Oedipos, zwischen Mutter und Sohn, so doch zwischen Bruder und Schwester.

Speron Speroni degli Alvarotti[1]), geb. 12. April 1500 zu Padua, hatte in Bologna studirt und gehörte zu den ersten Gelehrten der Zeit. Der Tod seines Vaters nöthigte ihn, die Universitätscarrière aufzugeben. Dafür wurde er später von verschiedenen Fürsten in's Vertrauen gezogen und zu wichtigen Gesandtschaften verwendet. Er brachte so unter Anderem auch längere Zeit in Rom zu und trat in Beziehung zu den bedeutendsten Männern der Zeit, insbesondere zu Carlo Borromeo, der ihn sehr hochschätzte, sowie zu Tasso, der ihn den Vater der Erkenntniß (degli studii il padre) genannt. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er wieder in Padua, wo er hoch bejahrt, am 12. Januar 1588, starb.

Seine Werke[2]) legen Zeugniß von der Vielseitigkeit seines Wissens und Geistes ab, doch kann hier auf dieselben nicht weiter eingegangen werden. Der Stoff der vorgedachten Tragödie, welche bereits 1546 im Druck erschien, vorher aber von ihm in der Acca-

---

[1]) Ginguené a. a. O. V. — Klein a. a. O. V. S. 306. Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti. Venezia 1740. 5 Bde. 4°.

[2]) Siehe die vorige Anmerkung.

demia degli Infiammati mit ungeheurem Erfolge vorgelesen worden war, wurde schon von den Griechen, im Aeolos des Euripides, und, nach Sueton, auch von den Römern behandelt. Speroni entnahm ihn der elften Heroide des Ovid. Er suchte den Gegenstand dadurch zu mildern, daß er die Geschwister zu Zwillingen machte und ihre Liebe als Ausfluß der Rache der Venus darstellte. Doch blieb die Canace nicht ohne Anfechtung. Noch vor ihrer Veröffentlichung waren unbefugter Weise Abschriften davon verbreitet worden, die eine ziemlich scharfe, dem Bartolomeo Cavalcanti zugeschriebene Kritik hervorriefen. Auch sie wurde anfangs nur auf jene Weise verbreitet, erschien aber (1550) im Druck. Speroni glaubte jetzt nicht länger schweigen zu können. Er beantwortete sie zunächst mit sechs öffentlichen Vorlesungen, die er darüber und dagegen hielt, was eine Parteiung und einen Federkrieg zwischen den Gegnern und den Vertheidigern der Canace veranlaßte, unter welchen letzteren sich u. A. Ingegneri, Dolce und Guarini befanden. Dieser hebt an der Dichtung besonders die Anmuth und Leichtigkeit der Sprache hervor, die ihm bei seinem Pastor fido als Muster gedient habe, und wohl auch Tasso bei seinem Aminta vorgeschwebt haben dürfte.

Wir, denen Stücke wie die Canace heute nur einen abstoßenden und zugleich langweiligen Eindruck machen, werden freilich die Wirkung, die sie zu ihrer Zeit ausübten, nie recht begreifen können, was uns bei Webster's doch vielfach abstoßenderem und der Canace sicher nachgebildeten: 'Tis pity she's a whore, immerhin möglich ist, weil hier Alles ganz in der Farbe der Zeit, der Situation und der Leidenschaften aus lebendigen Motiven und mit dem Ausdruck des unmittelbaren Lebens behandelt erscheint.

Lodovico Dolce, dem wir schon im Lustspiele als einem dem Aretino verwandten Geist begegneten, schloß sich diesem auch darin an, daß er die meisten seiner Tragödien in unmittelbarer Nachahmung der Alten dichtete. Seine Jocosta[1]) und seine Ifigenia, seine Hecuba und seine Medea[2]) sind dem Euripides, sein Aga-

[1]) Venezia 1549.
[2]) Venezia 1566.

memnone und sein Tieste[1]) dem Seneca nachgebildet. Er versuchte sich aber auch auf dem von Giraldi Cintio eingeschlagenen Wege in seiner Marianna, deren Stoff er der biblischen Geschichte entlehnte, und in seiner Dido, die auch schon Giraldi zum Gegenstande einer Darstellung gemacht hatte. Wogegen die Marianna später von Calderon, Tristan l'Hermite, Massinger (Großherzog von Mailand), Voltaire, Hebbel und vielen Anderen behandelt werden sollte. Die Vergleiche, zu denen dies Anlaß gab, haben verschiedene Geschichtsschreiber, wie Ginguené und Klein, zu einem näheren Eingehen auf diese Stücke bestimmt. An Kraft der Situation und des charakteristischen, dramatischen Ausdrucks kann sich die Marianna Dolce's zwar in keiner Weise mit den Dichtungen Calderon's oder Hebbel's messen, unter den italienischen Tragödien jener Zeit nimmt sie jedoch, besonders durch die Kraft der Leidenschaft, einen hervorragenden Rang ein. Sie wurde zuerst in Ferrara in einem Privathause und, obschon ohne charakteristisches Costüm und ohne Decoration, mit einem solchen Erfolge zur Aufführung gebracht, daß sie der Herzog nun auch auf seinem Theater darstellen lassen wollte. Der Zudrang war so ungeheuer und von solchen Unordnungen begleitet, daß die Vorstellung aber unterbleiben mußte.

Die Menge der tragischen Dichter, die jetzt plötzlich hervortraten, läßt allein schon erkennen, daß die Tragödie eine allgemeinere Theilnahme zu erregen begann, wenn sie auch noch meist eine blos literarische war. Von den so entstandenen Arbeiten mag zunächst noch l'Edippo des Giovanni Andrea dell' Anguillara, geboren 1517 zu Sutri, hervorgehoben werden, weil Quadrio ihn als eine der besten Tragödien bezeichnet, welche Italien überhaupt hervorgebracht habe. Allein die Vorzüge dieses Stückes fallen wesentlich nur dem Sophokles zu, weil es wenig mehr als eine, was die äußere sprachliche Form betrifft, zwar sehr verdienstliche Uebertragung der gleichnamigen Dichtung des Griechen ist[2]). „So oft — heißt es bei Ginguené — der König Oedipus von den Italienern auch bearbeitet wurde, immer gehören die Schönheiten

[1]) Venezia 1543. In der Ausgabe von 1566 sind alle diese sechs Stücke enthalten.

[2]) Anguillara machte sich auch durch eine Uebersetzung des Ovid verdient und berühmt.

dem Sophokles, die Fehler dagegen nur ihnen." So war es ferner ein Oedipus, doch nur eine wortgetreue Uebersetzung des griechischen, von Orsato Giustiniani, dessen Aufführung durch die Akademie von Vicenza (1585) daselbst den Bau des berühmten olympischen Theaters von Palladio veranlaßte. Der Dichter Luigi Groto, geb. 1541, gest. 1585, der, obschon blind, auch als Redner und Schauspieler berühmt war, wurde zu derselben eingeladen, um in den letzten Scenen den geblendeten Oedipus darzustellen, den in dem vorausgehenden Theile ein anderer Darsteller gegeben hatte. Von diesem Luigi Groto oder Grotto liegen auch zwei Tragödien l'Adriana[1]) und la Dalida[2]) vor. Die Dalida scheint das frühere Stück gewesen zu sein, da es der Dichter in der vom Jahre 1572 datirten Widmung als eine Jugendarbeit bezeichnet. Doch auch die Adriana wird nach den Darlegungen Klein's noch vor 1562 geschrieben sein müssen, da Arthur Brooke in seinem Gedichte Romeus und Juliet sich wahrscheinlich auf dieselbe bezieht. Anklänge an die Groto'sche Dichtung machen es wahrscheinlich, daß Shakespeare sie so, wie sie in der Ausgabe von 1582 vorliegt, gekannt habe. Wie er selbst mittheilt, hat Groto diese Tragödie nach der Novelle Giulietta des Luigi da Porto[3]) gedichtet, mit welcher sie hier und da sogar wörtlich übereinstimmt. Aus ihr haben dann Bandello, die veronesische Dichterin Clizia[4]), Masuccio da Palermo, Belleforest, Brooke und Paynter (Palace of pleasure) geschöpft. Der spanischen Bearbeiter dieses Stoffs für die Bühne, Lope de Vega und Rojas, ward bereits früher gedacht. Zu den Stellen, welche auf eine Bekanntschaft Shakespeare's mit der Adriana Groto's hindeuten, rechnet Klein die Abschiedsscene Latino's von Hadriana. Bestimmter treten die Anklänge in der späteren Scene zwischen Adriana und ihrer Mutter hervor. Der Griff, welchen Groto mit

[1]) Venezia 1583.

[2]) Venezia 1582. Luigi und Gius. Grotto gaben 1777 die Lebensgeschichte des Dichters heraus.

[3]) Luigi da Porto (geb. 1485, gest. 1529 zu Vicenza) hat nur diese eine Novelle geschrieben, welche zuerst 1535 in Venedig erschien, 1831 unter dem Titel Giulietta e Romeo in Rom neu aufgelegt wurde.

[4]) L'infelice amore dei due fidelissimi amanti Giulia e Romeo, Scritta in ottava rima da Clizia, nobile Veronese. Venezia 1533.

seiner Adriana gethan, war jedenfalls ein sehr glücklicher. Auch ist die Anlage seines Stücks und die Anordnung des Stoffs im Allgemeinen zu loben. Nur fehlt es Groto an lebendig gestaltender Kraft. Dazu mußte die antikisirende Behandlung des modernen romantischen Stoffs die eigenthümliche Natur und Frische der Motive ebenso schädigen, wie dies durch die gesuchte Künstelei des sprachlichen Ausdrucks geschah, die damals schon in verschiedenen poetischen Werken hervortrat.

Die fünf Tragödien, Merope, Tancredi, Galatea, Vittoria und Polidoro, des Pomponio Torelli di Monte Chiarugula (geb. zu Parma, gest. 1608 zu Piacenza) verdanken wohl ebenfalls ihr fortdauerndes Leben in der Literaturgeschichte einzig dem Umstand, daß der Gegenstand der ersten dieser Tragödien später von anderen, bedeutenderen Dichtern behandelt worden ist, was zu einem Vergleiche derselben mit ihr ermunterte. Doch führte selbst noch Torelli den Zug der Merope des Maffei, Zeno, Voltaire und Alfieri nicht an, da, wie Ginguené nachgewiesen, der Stoff schon vor ihm dramatisch bearbeitet worden war. Dieser Gelehrte rechnet zwar das Drama Torelli's mit zu den besten Tragödien der Zeit, doch nur wegen seiner Glätte und Regelmäßigkeit; er gibt immerhin zu, daß es heute nur noch den Eindruck des Veralteten ausübe. Ebenso wurde die zu ihrer Zeit sehr hoch geschätzte Semiramide des Muzio Manfredi aus Cesana wohl nur durch den Umstand vor dem Versinken in dem allgemeinen Strom der dramatischen Production jener Zeit geschützt, daß auch ihr Gegenstand von Dichtern wie Crebillon, Calderon, Voltaire wieder behandelt wurde. Das blutschänderische Verhältniß zwischen Mutter und Sohn, welches der Italiener darin mit unerhörter Kühnheit in's volle Licht gestellt und das doch von Calderon völlig umgangen werden konnte, trug ohne Zweifel zum Erfolge seines Stücks wesentlich bei. Hat doch auch die Acripanda des Antonio Decio da Orti aus Rom (eines Freundes des Tasso), mehr durch ihre kecke Unzüchtigkeit, ihre Gräuel, ihre gesuchte Bildlichkeit, als durch wahre dramatische oder selbst nur allgemein poetische Vorzüge eine Berühmtheit zu ihrer Zeit erlangt, die nachwirkend ihren Namen noch immer durch die Geschichtsbücher trägt.

Selbst die von einem ganz anderen Geiste durchdrungene Tra-

gödie Il Re Torrismondo[1]) des Tasso verdankt ihre Hervorhebung nicht sowohl ihren Vorzügen als der anderweiten großen Bedeutung ihres Verfassers. Tasso hat den Plan zu dieser Tragödie noch in der Zeit seines Glückes (1573) entworfen und wahrscheinlich den ersten Act und die erste Scene des zweiten auch damals geschrieben, da sie bereits im zweiten Theil seiner 1582 in Venedig erschienenen Schriften enthalten sind. Erst 1586, nachdem er, erlöst aus seiner traurigen Gefangenschaft, der Einladung des Herzogs von Mantua folgend, sich zu diesem begeben hatte, wurde diese Dichtung von ihm aber zu Ende geführt und auch das Begonnene neu überarbeitet. Sie erschien so 1587 im Druck. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß das traurige Schicksal des Dichters nicht ohne nachtheilige Einwirkung auf sie blieb, aber ebenso unrichtig, wie Klein's Behauptung, daß dieselbe im Irrenhause beendet worden sei, will mir die andere erscheinen, daß einzig dem Schicksale des Dichters alle Schwächen und Fehler zuzurechnen seien. Ob Tasso bei all seinem Dichtergenie wahres dramatisches Talent besaß, lasse ich dahingestellt sein, obschon die bis zu dreihundert Versen langen Reden seines Dramas allein schon dagegen sprechen. Daß aber die Fehler dieser Dichtung zum großen Theil im Stoff, sowie im Plane derselben liegen, wird ein Blick auf den Inhalt derselben in überzeugender Weise erkennen lassen.

Torrismondo, König der Gothen, übernimmt es, Alvida, die Tochter des Königs von Norwegen, zu freien, um diese dann seinem Freunde Germondo von Schweden als Gattin zu überlassen und zuzuführen, dem sie aus politischen Gründen versagt worden war. Er geht nach Norwegen, erhält die Zusicherung ihrer Hand, sowie die Vergünstigung, daß die Vermählung mit ihr in seiner Heimath stattfinden dürfe. Er hat sich aber nicht nur die Hand, sondern auch das Herz Alvida's gewonnen, und die Liebe, die sie ihm zeigt, erweckt und entzündet in ihm ein gleiches Gefühl, so daß er dem Verlangen, sie zu besitzen, bald nicht mehr zu widerstehen vermag und statt sie dem Freunde zuzuführen, sie selbst zu heirathen entschlossen ist. In diesem Moment erscheint nun Germondo. Torrismondo hofft, den Conflict noch beseitigen zu können, indem

[1]) Ferrara 1587.

er dem Freunde seine Schwester Rosmunde zur Gattin anbietet. In Wahrheit ist aber Rosmunde nicht seine Schwester, sondern ein für letztere untergeschobenes Kind, während die ächte Rosmunde entführt worden und niemand anders als die ihm inzwischen angetraute Alvida ist. Torrismondo, entsetzt über die gemachte Entdeckung, wagt es zunächst nicht, Alvida davon in Kenntniß zu setzen. Er macht ihr den Vorschlag, sich von ihm wieder scheiden zu lassen und Germondo zum Gatten zu nehmen, indem er als das ihn zu diesem Ansinnen bestimmende Motiv seine Freundschaft für letzteren und die gegen ihn eingegangene Verpflichtung vorschützt. Alvida aber, die sich von ihm hintergangen und verschmäht glaubt, tödtet sich in der Verzweiflung darüber. Torrismondo thut bei diesem Anblick ein Gleiches und ernennt sterbend Germondo zum Erben der Krone.

Gewiß lagen in diesem Stoff nicht nur viel reizende Momente für den Epiker, sondern auch für den Dramatiker vor. Die Schwächen des Plans treten aber ebenso offen zu Tage. Ein oberflächlicher Vergleich mit der verwandten Fabel des Oedipus läßt erkennen, wie sehr es den Voraussetzungen Tasso's in ihrer zufälligen Künstlichkeit an der verhängnißvollen Spannkraft der letzteren fehlt, abgesehen noch davon, daß den Gestalten der Rosmunde und des Germondo, besonders der ersteren, in der tragischen Entwicklung des Stücks nur die Bedeutung von Hülfsfiguren gegeben ist. Sowohl Styl wie Sprache zeigen den Dichter übrigens auf seiner Höhe und auch in der Ausführung einzelner Scenen tritt der Glanz seines Talentes hervor.

Wie groß auch die Erfolge waren, welche die italienische Tragödie an den Akademien und hier und da an den Höfen errang, so hat sie doch auf der Bühne, beim Volke gegen das Lustspiel, an den Höfen gegen das Schäferspiel, nicht recht aufzukommen vermocht. Jetzt, am Schlusse des Jahrhunderts, sollte ihr aber in der aus dem letzteren sich entwickelnden Oper auch noch ein neuer und mächtigerer Nebenbuhler erwachsen.

VI.

Das Schäferdrama im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

Verbreitung desselben zu Anfang des 16. Jahrhunderts. — Die scenischen Dichter der commedia rusticale. — Gegensatz der Pastorale der Alten und der der Italiener. — Gegensatz der naiv volksthümlichen und der sentimental und gelehrt höfischen Pastorale der letzteren. — Sannazaro und dessen Arcadia. — Luigi Tansillo, Cintio, Agost. Beccari und Agost. Argenti. — Torquato Tasso; Leben und Schicksale. — Sein Aminta. — Nachahmer desselben: d'Ongara, Groto, Aloysio Pasquaglio, Ingegneri, Casteletti. — Battista Guarini. — Sein Verhältniß zu Tasso mit Bezug auf Goethe's Dichtung dieses Namens. — Sein Pastor fido. — Streitschriften darüber und Bedeutung desselben. — Guarini's Verrato und seine Theorie des Dramas. — Kritik des Pastor fido. — Weitere Entwicklung, Uebergang in die Oper und Absterben der Pastoraldichtung. — Bonarelli da Rovere; Michel Angelo Buonarotti und dessen Tancia; Gabriello Chiabrera.

Klein, der seine Vorgänger wirklich nicht selten berichtigen konnte, hat dies auch durch die Behauptung zu thun geglaubt, daß es im 15. Jahrhundert überhaupt nur zwei Pastoraldramen gegeben habe und die im Jahre 1529 in Messina zur Aufführung gelangten I due Pellegrini die erste Ekloge des 16. Jahrhunderts gewesen seien, ja daß zwischen ihr und dem Erscheinen des Aminta von Tasso nur noch einige wenige Dichtungen dieser Art innelägen. Er hat aber hierdurch von der Entwicklung und Bedeutung der Pastorale bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ein falsches Bild entworfen. Da Klein natürlich Quadrio kannte, so läßt es sich wohl nur daraus erklären, daß dieser Geschichtsschreiber, ich weiß nicht aus welchem Grunde, die egloghe rusticali, die commedie rusticali und die commedie di maggio von den Schäfer-, Wald- und Fischerspielen ausschloß und dem Lustspiele zuwies. Da er aber diese letzteren wieder dem Begriffe der favole rusticali untergeordnet hat, so gerieth Quadrio mit sich selber in Widerspruch. Auch schließt sich ihm Klein keineswegs an, da er einige jener Spiele, z. B. die commedia rusticale: Lo Strascino des Sienesen Niccolò Campano, genannt lo Strascino, unter den von ihm verzeichneten Pastoralen namentlich anführt (während sie bei Quadrio unter den Lustspielen figurirt), dieselbe aber fälschlicher Weise in die Zeit von 1567 bis 1573 verlegt, weil er eine spätere (nicht wie er angibt 1571, sondern 1573 erschienene) Ausgabe

für die erste hielt[1]). Doch nicht genug, daß Klein das bisher Bekannte hier nicht hinreichend benutzt hat, haben auch neuere bibliographische Forschungen noch weitere Aufklärungen über die Entwicklung der uns hier vorliegenden Form des Dramas erbracht.

Was das 15. Jahrhundert betrifft, so ist (S. 83) bereits das Nöthige darüber gesagt worden. Auch habe ich dort schon zu berühren gehabt, in welchem Umfange die egloga rusticale im Laufe des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in Siena geblüht haben muß und wie es hier besonders die Gesellschaft und spätere congrega de' Rozzi war, welche sie pflegte. Als Autoren werden außer Niccolò Campano, einem der frühesten, Pier Antonio Legacci, Marcello Roncaglia, il Fumoso der Congrega de' Rozzi (erst von 1546 an) und il Desioso der Congrega degli Insipidi (erst von 1576 an) genannt. Neuere Aufschlüsse bewiesen aber, daß zu Anfang des Jahrhunderts die Pastoralkomödie auch schon in Neapel, Venedig, Rom, Ferrara, Mantua, Florenz und Urbino blühte[2]), daß sie überhaupt an den Höfen zu immer größerer Beliebtheit kam, hier aber nicht selten die Form von Ausstattungsstücken, Allegorien und Singspielen gewann, bei denen der ländliche Inhalt nur noch den äußeren Anhalt und Vorwand bot. So große Bedeutung das Schäferspiel und die ihm verwandten Formen im Laufe des 16. Jahrhunderts aber erlangten und durch das ganze 17. bis in das 18. Jahrhundert behaupteten und wie groß auch der Einfluß war, welchen dieser Geschmack auf die übrigen Künste ausübte, sowie der Umfang, in welchem er sich auf andere Länder übertrug, wo er erst gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ganz unterdrückt wurde, so werde ich doch, weil er zur Zeit völlig erstorben ist, nur auf die bedeutendsten Erscheinungen desselben etwas näher eingehen, dafür aber über die Entwicklung und Bedeutung dieser eigenthümlichen Dichtungsform im Allgemeinen einige Worte vorausschicken.

---

[1]) Nach Quadrio erschienen von Campano: Il magrino, Siena 1514. Lo Strascino, Siena 1519 und Del coltellino, Siena 1543.

[2]) Auch in Mailand wird um diese Zeit der Aufführung einer Egloga von Bernardo Bellicioni gedacht. Daß in Venedig dergleichen Spiele um 1508 gebräuchlich waren, geht aus einem Theaterverbote dieses Jahres hervor.

Schon die Alten hatten eine Idyllendichtung. Sie war aber ein Produkt der späteren Zeit. Sie ging dem Verfall der übrigen Dichtung zur Seite und gewissermaßen aus dem Bestreben hervor, sich aus dem Druck und der Entartung hochentwickelter Culturzustände in den Frieden und das Glück der Natur zu retten und hierdurch zugleich einer dem Absterben zuneigenden Dichtung einen neuen Inhalt und Geist, eine neue Form zu gewinnen. In Italien zeigt sich dagegen die bukolische Dichtung gleich in den Anfängen der neuen, zu nationalem Leben erwachenden Dichtung. Hier hat sie, wie ich schon zeigte, eine doppelte Quelle, da sie einestheils aus dem poetischen Geiste einer von der Cultur noch nicht tiefer berührten ländlichen Bevölkerung, aus deren Mai-, Tanz-, Liebesliedern, sowie andererseits aus der Anregung, welche die bukolische Dichtung der Alten gab und welche zu Nachahmungen reizte, hervorging. Jeder dieser verschiedenen Quellen entsprach zunächst eine gesonderte Dichtung. Während aber erstere das Leben und die Zustände der Menschen, aus denen sie hervorging, unmittelbar selbst wieder zum Gegenstand ihrer Darstellung machte und eben darum von einem überwiegend realistischen Charakter sein mußte, machte die letztere ähnliche Zustände einer fernen Vergangenheit, wie sie sich dem Geiste eines anderen Volkes unter dem Gesichtspunkte einer anderen Zeit dargestellt hatten und von ihr dargestellt wurden, zu ihrem Gegenstande, der eine ideale Auffassung und Ausführung, daher auch die Verbindung mit der Mythologie der Alten und zwar um so eher zuließ, als deren Gottheiten mehrentheils nur die Personification von Naturkräften, sei es physischer oder psychischer, waren, so daß sie hierdurch nicht aus der ihr eigenthümlichen Natursphäre heraus-zutreten brauchte. Diese Verbindung war in der That gleich bei derjenigen Dichtung, die wir zur Zeit als die älteste dieser Art ansprechen, bei dem Orfeo Poliziano's, gesucht und gefunden worden, in welchem das mythische Element sogar überwiegt.

Daß beide Arten des Pastoraldramas in denselben Gegenden, in den umbrischen und toskanischen Landen, entstanden, beruht wesentlich darauf, daß hier Natursinn und lyrische Empfindung häufiger als in irgend einem anderen Theile Italiens zu finden waren und der durch das Studium der Alten entwickelte Geist hier nicht nur früher und reiner als irgend anderswo auftrat, sondern

auch unter der Einwirkung der platonischen Philosophie eine idealere Richtung genommen hatte. Jenes war der Ausbildung der volksthümlichen rusticalen, dieses dagegen der gelehrten Pastoraldichtung günstig. Beide stellten sich als Gegensatz zu der das Culturleben und dessen Verhältnisse und Conflicte zum Gegenstand habenden commedia erudita und Tragödie dar, jene naiv und absichtslos, diese beabsichtigt und sentimental. Dort war die erste Forderung Natürlichkeit, über welche Schönheit und künstlerische Form nur zu oft vernachlässigt wurden, hier wurden diese vor Allem gefordert und ihnen nur zu leicht die Natürlichkeit zum Opfer gebracht und der erkünstelte Schein an deren Stelle gesetzt. Jene war in Gefahr in's Derbe und Platte herabzusinken, diese sich in's Uebersteigene, in Affectation zu verlieren. Jene war ganz volksthümlich und national, diese nahm gleich mit ihrer Geburt einen gelehrten höfischen Charakter an.

Das Wesen der bukolischen Dichtung, insofern man darunter die poetische Darstellung eines vergangenen Glücks versteht, konnte die Pastorale in der dramatischen Form überhaupt nicht rein festhalten, wenn sie sich nicht von vornherein der wichtigsten Wirkungen dieser letzten begeben wollte, die, um zu der ihr eigenen Bedeutung zu gelangen, nothwendig zum Komischen oder Tragischen hinstreben muß, was beides dem bukolischen Geist widerspricht. Sie mußte ihrer Natur nach vielmehr entweder von einem überwiegend epischen oder auch lyrischen Charakter sein, und durfte von der dramatischen Form wenig mehr als das Aeußere, den Dialog, annehmen, dem sie, wie Theokrit schon beweist, ohnehin zustrebte. Derartige Pastoralen hat es ohne Zweifel gegeben und grade sie eigneten sich vorzugsweise zu höfischen Festspielen, zur Aufnahme schmeichlerischer Allegorie, zur Verbindung mit scenischer Pracht und mit dem Reiz der Musik. Schon der Orfeo verließ aber den Boden der Pastorale, indem er, um einen dramatischen Charakter zu gewinnen, aus dem elegischen, ein verlorenes Glück nur beklagenden Ton in den tragischen überging und sich hierdurch der Tragödie näherte, der er wohl auch zugezählt worden ist.

Nicht der naiv volksthümlichen, sondern der sentimental höfischen Pastorale sollte aber die Zukunft gehören, was mit der Entwicklung der Musik und dem veränderten Geist der Zeit in der zweiten

Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammenhängt. Jene hat kaum ihre Geburtsstätte, die toskanisch-umbrischen Berge, verlassen, obschon es wahrscheinlich ist, daß die sienesischen Schauspieler, welche Leo X. alljährlich nach Rom berief, nicht nur ihre Stegreifspiele und Possen, sondern ebenso wie die Virginia, auch die sienesischen egloghe und commedie rusticali gespielt haben werden.

Es war Sannazaro[1]), welcher der bukolischen Dichtung durch seine Arcadia zu Anfang des 16. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung verlieh. Jacopo Sannazaro, von spanischer Abstammung, wurde 1458 zu Neapel geboren (gest. ebendas. 1530). Er gehörte zu den gelehrtesten und berühmtesten lateinischen Dichtern der Zeit. Sein in Hexametern verfaßtes Gedicht „De partu virginis", an welchem er zwanzig Jahre gearbeitet haben soll, übertraf an Eleganz der Latinität, Reinheit der Verse und Musterhaftigkeit des Styls alles, was seine Vorgänger auf diesem Gebiete geleistet hatten und nicht minderen Enthusiasmus erregte er durch seine Arcadia[2]). Sie besteht aus zwölf Eklogen, welche in einem gewissen Zusammenhang stehen, den der Dichter, wie Ginguené glaubt, vielleicht erst nachträglich hergestellt hat. Jede dieser Eklogen besteht aus einer Einleitung in Prosa, der dann die metrische Darstellung folgt. Das Versmaß ist wechselnd; die Terzine herrscht aber vor. Auch vom verso sdrucciolo ist häufig Anwendung gemacht. Sannazaro stand bei der Dichtung dieses Werkes, von dem schon Apostolo Zeno sechzig Auflagen zählte, unter dem Einfluß der florentinischen Hirtendichtung, besonders des Admeto des Boccaccio. Ausgezeichnet durch den Zauber einer classisch vollendeten Sprache und die Anmuth der Schilderung, erhob er die Gattung mit einmal auf die volle Höhe der Zeit. Sie rief eine Menge von Nachahmungen hervor, unter deren Dichtern sich auch die Namen Allamani, Tasso der Vater und Spero Speroni befinden. Da Sannazaro einige höfische Festspiele und Farcen geschrieben, so ist es immerhin wahrscheinlich, daß er sich auch selbst in der dramatischen Ekloge versuchte.

---

[1]) Corniani hat in seiner Ausgabe der Arcadia von 1806 Sannazaro's Leben beschrieben. Siehe auch Ginguené X. S. 88.

[2]) Venezia 1502.

Von den unter dem Einfluß der Arcadia entstandenen dramatischen Eklogen sind nur wenige namentlich bekannt worden, aber es ist wohl kein Zweifel, daß unter den vielen Aufführungen dieser Art Stücke, von denen uns Nachrichten ohne Namensbezeichnung erhalten geblieben sind[1]), sich auch von ihnen welche befinden und I due Pellegrini des Luigi Tansillo (geb. 1510 zu Venosa im Neapolitanischen), welche am 26. December 1529 zur Vermählung des Vicekönigs von Sicilien, Don Garcia di Toledo, zur Aufführung kamen, bis dahin nicht die einzige gewesen sein werden. Der Dichtung Tansillo's folgte dann unter anderen Cintio mit seiner Egle, sowie Agostino Beccari (geb. um 1510, gest. 1590), mit der ungleich bedeutenderen Il sacrifizio, welche 1554 vor Ercole II. in Ferrara dargestellt wurde, und Agostino Argenti (geb. gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, gest. 1576) mit seinem Lo sfortunato, der ebendaselbst 1567 zur Aufführung kam und Tasso zu seinem Aminta begeisterte. Erst von jetzt an scheinen die dramatischen Dichtungen dieser Art an Bedeutung und Ausbreitung gewonnen zu haben und an den Höfen gradezu herrschend geworden zu sein. Bisher hatte ihnen die Komödie den Raum hier noch streitig gemacht. Jetzt aber, wo diese durch die veränderte Richtung der Zeit mehr in den Hintergrund gedrängt worden war, mußte sich die Pastorale als trefflicher Ersatz dafür und auch als Gegensatz zu ihr darbieten, sie, die an die Stelle der frechen, unzüchtigen Darstellung der Sittenlosigkeit verdorbener Culturzustände, das wenn auch oft nur scheinbare und schönfärberische Gemälde eines unverdorbenen glücklichen Naturzustandes setzte, das sinnliche Element der Liebe, welches dort auf das Schamloseste preisgegeben wurde, verhüllte, nicht ohne es gelegentlich in um so pikanterer Weise durchscheinen und hervortreten zu lassen, oder es wohl auch, wie es dort der geistigen Seite der Liebe geschah, in fast ebenso cynischer Weise zu verspotten.

Es war aber doch erst Tasso, welcher durch seinen Aminta dem Pastoraldrama eine ebenbürtige Anerkennung neben der Komödie

---

[1]) Quadrio nennt noch den florentinischen Dichter Saluſt. Buonguglielmi, owie den Mantuaner Bald. Castiglione.

und der Tragödie zu erringen und sie zur herrschenden zu erheben vermochte.

Torquato Tasso[1]), geb. 11. März 1544 zu Sorrent, war der Sohn des Bernardo Tasso (der sich ebenfalls einen Namen als Dichter gemacht) und der geistvollen Porzia de' Rossi. Die Eindrücke, die er von beiden, sowie von den wechselvollen Schicksalen ihres Lebens empfing, waren entscheidend für sein eigenes Geschick. Wie ihm von seinem Vater die ersten poetischen Anregungen kamen, so weckte die Mutter in ihm zuerst jene schwärmerische Begeisterung für die Schönheit und den Adel des Weibes, die seine Dichtungen durchweht. Die Schicksale beider gewöhnten ihn aber früh an die verführerische und doch so gefährliche Luft der Höfe, ohne die er später nicht leben zu können glaubte und die ihm doch so verderblich wurde. Er mußte das bittere Brod der Verbannung theilen, in die seinen Vater die Ungnade Carl's V. getrieben hatte, um sich nur kurze Zeit später in dem Glanze des pracht- und kunstliebenden Hofes des Herzogs von Urbino wieder sonnen zu können, wo sein Vater ein neues Asyl gefunden und er sogar zeitweilig mit dem Sohne des Herzogs erzogen wurde.

Tasso gehörte den frühreifen Talenten an. Mit zehn Jahren kannte er bereits die besten griechischen und römischen Schriftsteller und mit dreizehn Jahren bezog er die Universität zu Padua, wo er sich hauptsächlich der noch immer an Spitzfindigkeit leidenden Philosophie widmete, obschon er zu seinem eigentlichen Beruf das Studium der Rechtswissenschaft erwählt hatte. Doch gab er daneben auch seinen poetischen Neigungen nach, so daß er nur vier Jahre später mit seinem Rinaldo hervortreten konnte. Es war gegen den Willen seines Vaters geschehen, der auch erst nach längerem Widerstande den Bitten des Sohnes nachgab, das Studium des Rechts mit dem der Philosophie und Literatur vertauschen zu dürfen. Um diese Zeit entstanden die ersten Gesänge seines großen Gedichts, Gerusalemme deliberata, die er dem Herzoge von Urbino widmete

---

[1]) Manso, Marchese de Villa (Napoli 1619) und Serassi (Rom 1785) schrieben seine Lebensgeschichte. S. auch Ginguené, a. a. O. V. 156. — Klein, a. a. O. 568. — Cecchi, Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XIV. Firenze 1877.

Eine Anstellung seines Vaters am Hofe zu Mantua hatte ihn inzwischen in ein freundschaftliches Verhältniß zu dem jungen Scipio von Gonzaga gebracht, welcher in seinem Palais zu Padua eine besondere Akademie, die der Eterei, gebildet hatte. Einer Einladung desselben folgend trat er unter dem Namen il Pentito (der Reuige) in letztere ein. Von hier rief ihn dann (1565) eine Aufforderung des Cardinals Lodovico d'Este hinweg, der ihn zu einem seiner Hofcavaliere ernannte. Der Hof von Ferrara, an dem die eben so liebenswürdigen, wie geistvollen Prinzessinnen Lucrezia und Leonora glänzten, zog ihn mit Zauberkraft an. Obschon beide nicht in der ersten Jugendblüthe mehr standen, Lucrezia zählte schon einunddreißig, Leonora dreißig Jahre, so nahmen sie seine Phantasie doch um so mehr gefangen, als sie ihn mit großer Auszeichnung aufnahmen, vielleicht mit aus Dankbarkeit, weil er sie, schon von früher her kennend, in seinem Rinaldo verherrlicht hatte. Doch galten seine Huldigungen nicht ihnen allein. Er besang gleichzeitig noch eine andere Dame in Ferrara und vor, nach und neben ihnen hat er der schönen Frauen noch manche besungen. „Meine Jugend, sagte er selbst einmal, war völlig dem Gesetz der Liebe unterworfen.“ Es lag noch immer etwas von dem Geiste der Minnedichtung in der Zeit, und besonders an den Höfen wurde unter dem Einfluß der wiedererweckten romantischen Ritterdichtung der Cultus der Liebe und der ritterlichen Galanterie mit fast wissenschaftlicher Spitzfindigkeit gepflegt. Vor Allem war aber Tasso hierin Petrarca verwandt, so daß man am Hof von Ferrara bald wieder über die Gesetze der Liebe zu streiten begann. In diesem Geiste sind seine Considerazioni über die Canzonen des Pigna[1]) geschrieben, von ihm seine Conclusioni erfüllt, in welchen er öffentlich in der Akademie von Ferrara eine aus fünfzig Schlußfolgerungen bestehende Liebesthese vertheidigte.

Die Empfehlung Madonna Lucrezia's hatte den Dichter mit ihrem Bruder Alfonso bekannt gemacht, der sein Talent zu schätzen begann und ihn zur Fortsetzung seines großen Gedichtes ermunterte. Höher noch wurde aber des Dichters Selbstgefühl durch die Huldi-

---

[1]) In Opere, Fir. 1724. III.

gungen entflammt, die ihm auf einer Reise nach Frankreich (1571) zu Theil wurden, welche er kurz nach Beendigung der ersten acht Gesänge seines großen Gedichts im Gefolge des Cardinals, seines Herrn, unternommen hatte. Hier aber trennte er sich nur kurze Zeit später von diesem (1572), um durch Vermittelung der Prinzessin Lucrezia in die Dienste des Herzogs Alfonso zu treten. In der Muße, welche diese ihm ließen, vollendete er nun sein Schäferdrama Aminta, zu dem er, wie schon gesagt, durch Argenti's Lo sfortunato angeregt worden war. Es wurde 1573 in Ferrara mit ungeheurem Erfolge, doch schon in Abwesenheit der Prinzessin Lucrezia gegeben, die sich nur eben mit dem Herzog von Urbino vermählt hatte. Bei einem Besuche bei ihr in Pescaro, wo er die letzte Hand an sein Epos gelegt haben soll, wurde es dann wiederholt.

Der Wunsch, das Urtheil seiner römischen Freunde über letzteres zu hören, trieb ihn nach Rom, eine Reise, welche verhängnißvoll für ihn wurde, da die religiösen Bußübungen, welche die hier grade stattfindende Jubiläumsfeier ihm auferlegte, seine Seele mit Beängstigungen wegen seiner Rechtgläubigkeit erfüllten, und hierdurch den Grund zu der Aufregung, dem Mißtrauen, der Zweifelsucht legten, welche ihm so verderblich werden sollten, was sich zum Theil aus der Ueberreizung seines Nervensystems durch die von der zartesten Kindheit an ununterbrochenen geistigen Anstrengungen erklären läßt. Die von einander abweichenden Urtheile, welche Tasso über sein Gedicht zu hören bekam, trugen aber wohl mit dazu bei, seinen Geist in Unruhe zu versetzen und ein Gefühl der Unsicherheit und des Mißtrauens in ihm wach zu rufen.

Zwar lächelte ihm bei seiner Rückkehr nach Ferrara das Glück noch einmal mit vollem Schein aus dem schönen Antlitz der inzwischen an diesem Hofe erschienenen Leonora Salviati, der jungen Gattin des Grafen Scandiano. Der Neid, welchen sein Ruhm und sein Glück in seiner Umgebung wohl schon seit lange erregt hatten, machte sich aber seinem zum Mißtrauen geneigten Gemüthe jetzt zum ersten Male recht fühlbar. Er brachte Alles, was sich ereignete, damit in Verbindung und wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß in der Stimmung des Hofes von Este sich für ihn schon ein Umschlag bemerklich gemacht haben mag, so hat er den-

selben durch seine sich und Andere quälende Art doch jedenfalls noch gefördert. Wenigstens stimmen alle Nachrichten darin überein, daß die herzogliche Familie und insbesondere der Herzog selbst, längere Zeit große Geduld bewahrten und jeden seiner Ausbrüche in zartfühlender Weise zu beschwichtigen suchten.

Als er jedoch eines Abends, 17. Juni 1577, auf einen der Diener des Hofs sogar den Dolch gezückt hatte, wurde eine kurze und leichte Haft über ihn verhängt, mehr um ihm ärztlicher Pflege zu übergeben und weiteres Unheil zu verhüten, als um ihn zu strafen. Auch bewies ihm der Herzog nach dieser Zeit noch immer freundlichen Antheil, allein die Aufregung, in welche sein Gemüth versetzt worden war, verwandelte allmählich den früheren Enthusiasmus, in besorgtes Mitleid, und das Mitleid in ein Gefühl der Belästigung und der Furcht. Tasso ward einem Kloster zur Pflege übergeben. Der Ton seiner Briefe, welche nach Freiheit verlangten, wurde erst zudringlich, bald aber beleidigend gefunden und jede weitere Zusendung derselben verbeten.

Dies war ein Schlag, den Unglückseligen um alle Fassung zu bringen. Er suchte sein Heil in der Flucht und glaubte nirgends anders mehr Rettung und Sicherheit finden zu können, als bei einer ihm noch zu Sorrent lebenden Schwester. Er fand hier in der That auch Beruhigung. Mit dieser kehrte aber die Sehnsucht, der Wunsch nach dem Hof von Ferrara, der sich ihm mit den lockendsten Bildern vor Augen stellte, nach der Aussöhnung mit seinen früheren fürstlichen Gönnern zurück. Lag doch die dort und bei ihnen verlebte Zeit im Glanz der noch verschönernden Erinnerung, ein verlorenes Paradies, hinter ihm da. Selbst die inzwischen erlangte Ueberzeugung, daß man für immer mit ihm gebrochen, vermochte nicht, ihn zurückzuhalten. Immer auf's Neue erflehte er die ihm verwehrte Erlaubniß zur Rückkehr, bis man sie endlich, doch unter Bedingungen, zugestand, die das Unhaltbare der von ihm erstrebten Stellung hätten erkennen lassen müssen. Allein es war ihm zur fixen Idee geworden, daß außer Ferrara kein Glück für ihn sei, so daß, nachdem er das ihm nur zu bald unerträglich gewordene Verhältniß auch noch zum zweiten Male gebrochen hatte, er das inzwischen gefundene Asyl in Urbino und ein anderes am Hof zu Turin, doch wieder aufgab. Wie die Motte vom Licht,

wurde er immer wieder vom Glanze des Hofs von Ferrara angezogen, der ihm so furchtbar zu werden drohte.

Auch jetzt gab man den Bitten des Unglücklichen, aber gewiß nur widerwillig und mit der ausgesprochenen Erklärung nach, daß man ihn als einen dem Wahnsinn Verfallenen beurtheile; was einer Drohung, ihn auch als solchen zu behandeln, fast gleich kam. Tasso traf in Ferrara mitten in den Feierlichkeiten zur zweiten Vermählung des Herzogs ein. Der einst Vergötterte wurde wie ein Aufdringlicher zur Seite geschoben. Ein Wuthausbruch war die Folge davon, der von dem ihm entfremdeten Herzog halb als gefährliche Tollheit, halb als böswillige Absicht ausgelegt wurde. Daß dieser ihn als einen Irren behandeln ließ, dürfte vielleicht noch zu entschuldigen sein, daß es aber mit der ausgesuchtesten Härte und Grausamkeit geschah, daß sich der Herzog mit Hartnäckigkeit allen Gegenvorstellungen verschloß, beweist so recht deutlich, wie viel von der alten brutalen Tyrannennatur noch immer unter den gewinnenden Formen der neuen Bildung in den damaligen Fürsten verborgen lag und wie die dem Dichter früher von Alfonso und den Frauen seiner Familie erwiesene Huld im Grunde nichts weiter als die trügerisch schmeichlerische Verkleidung eines kaltherzigen Egoismus war.

Sieben Jahre mußte Tasso mit nur kurzen Unterbrechungen bei meist hellem Geiste in der furchtbaren Gefangenschaft unter tobsüchtigen Irren aushalten. Der Erfolg seines 1580—81 widerrechtlich veröffentlichten Gedichts war aber ein so gewaltiger, daß selbst Alfonso davor zurückweichen und ihm einige Freiheit gestatten mußte. Ja, er gab jetzt den Vorstellungen mächtiger Fürsprecher selbst soweit nach, daß er ihn persönlich empfing, freundlich mit ihm verkehrte und ihm seine völlige Freiheit in Aussicht stellte. Es war aber nur ein kurzer Lichtblick, der in die Nacht des Unglücklichen fiel. Noch einmal mußte derselbe, es weiß niemand aus welchem Grunde, in diese zurück. Man hat immer nach einem Schlüssel für das unerklärliche Verfahren des Herzogs gesucht und ihn in einer ernsthaften Leidenschaft Tasso's für eine der Prinzessinnen des herzoglichen Hauses oder wohl auch in seinen Unterhandlungen mit dem florentinischen Hofe, welchem man ihn mißgönnte, zu finden geglaubt; beides aber auch wieder fallen

gelassen, theils weil es an genügendem Beweis dafür fehlte, theils, weil es jenes Räthsel nicht genügend erklärt.

Nach sieben Jahren gelang es endlich den Bitten des Erbprinzen von Mantua, des Schwagers Alfonso's, Vicenzo Gonzaga, die Befreiung Tasso's gegen Verpfändung seines fürstlichen Worts zu erlangen, daß er denselben an jeder feindseligen Handlung gegen den Herzog verhindern werde. Die erflehte Abschiedsaudienz ward ihm aber verweigert. Tasso, der während seiner Gefangenschaft auch noch die Unbill erfahren hatte, seine Dichtung von der Accademia della Crusca und ihrem gelehrten Vorsteher Lionardo Salviati gegen Ariosto herabgesetzt zu sehen[1]), wozu eine diesen letzteren gegen Tasso herabsetzende Schrift des Camillo Pellegrino Veranlassung gab, was aber immer, wie begründet auch einzelne Einwendungen sein mochten, unter den gegebenen Verhältnissen, eine durch nichts zu entschuldigende Herzlosigkeit war, zog jetzt im Triumphe in Mantua ein, wo, wie wir schon fanden, sein Trauerspiel Torrismondo vollendet wurde. Allein seine Ruhelosigkeit trieb ihn auch hier wieder fort; von Triumph zu Triumphe zwar, aber doch nicht zum Frieden, den er erst in dem ihn endlich erlösenden Tode zu finden vermochte. Nachdem er sein Gerusalemme liberata, nicht eben zu dessen Vortheil, umgearbeitet[2]) und alle das Haus Este verherrlichenden Stellen in ihm ausgetilgt, sowie ein didaktisch-religiöses Gedicht Le sette giornate begonnen hatte, war er am 7. November 1594 einer Einladung folgend im Triumphe in Rom eingezogen, um daselbst als Dichter gekrönt zu werden. Doch wurde die Ceremonie aus verschiedenen Rücksichten bis zum Frühjahr verschoben und durch den bereits früher eintretenden Tod des Dichters, den dieser schon bei seiner Ankunft im Herzen trug, völlig vereitelt. Er starb am 25. April 1595 im Kloster von San Onofrio,

---

[1]) Dies geschah zuerst in der Schrift: Degli accademici della Crusca difesa dell' Orlando furioso dell' Ariosto contra'l dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino (worin Tasso hoch über Ariosto gestellt wurde). Firenze 1584. Tasso erwiderte mit seiner Risposta di Torquato Tasso all' accademia della Crusca etc. Mantova 1585, die wieder eine Entgegnung des Akademikers Bastiano de' Rossi zur Folge hatte.

[2]) Diese Umarbeitung erschien unter dem Titel: Gerusalemme conquistata. Roma 1593.

wohin er sich der frischeren Luft wegen geflüchtet hatte. Seine Beerdigung war eine der glänzendsten. Gleichwohl erhielt sein Grab erst 1601 eine bescheidene Gedenktafel, sowie acht Jahre später ein Denkmal in seiner Marmorbüste.

Der Aminta war von Tasso noch in der Zeit seines vollen Glückes geschrieben worden, ohne daß er, wie der elegische Ton beweist, in welchen diese Dichtung hier und da übergeht, schon damals dessen ganz froh werden mochte. Auch war es ihm nicht unmittelbar um die Welt, welche er darstellte, sondern um diejenige zu thun, die er in dieser Darstellung poetisch verhüllte und verkleidete: um die Welt des Hofs von Ferrara, sowie um die Freuden und Leiden seines von diesem Hofe verzauberten Herzens. Wenn sein Gemüth auch damals noch nicht von Zweifeln gequält wurde, noch nicht vom Gifte des Argwohns berührt worden war, so geht doch ein melancholischer Zug und die Neigung zum Selbstquälerischen auch durch sie schon hindurch. Der Inhalt ist kurz gefaßt dieser: Amor, von den Göttern und Helden gelangweilt, hat sich in Gestalt eines Hirten zur Erde begeben, um hier sein Spiel mit den noch unverdorbenen Kindern der Natur zu treiben. Er ersieht sich dazu eine spröde Nymphe, Namens Sylvia, welche, nachdem sie das Herz ihres Liebhabers durch einen ihr abgelisteten Kuß in volle Flammen gesetzt, demselben mit um so größerer Härte begegnet. Aminta sucht Rath bei Tirsi, in welchem Tasso sich selber dargestellt hat. Dieser versucht, ihn zu trösten, und ertheilt ihm den Rath, Sylvia's Gespielin, Dafne, in's Vertrauen zu ziehen. Aminta geht darauf ein und erfährt auf diese Weise den Ort, an welchem sich Sylvia zu einer bestimmten Stunde zu baden pflegt. Nach langem Zaudern begibt er sich an die bezeichnete Stelle, findet auch Sylvia in dem erwarteten Zustand, aber ihre Unschuld zugleich von einem Satyr bedroht, der sie entkleidet an einem Baume festgebunden hat. Die Pfeile Aminta's treiben den Lüstling aber rasch in die Flucht, worauf er die ihm nun preisgegebene hartherzige Schöne aus ihrer schmachvollen Lage befreit. Sylvia ohne ein Wort des Dankes zu sagen, enteilt. Eine Situation, welche Tasso zwar nicht unmittelbar dargestellt, aber doch mit Behagen und großer Ausführlichkeit geschildert hat, wobei er, wie Klein sich ausdrückt, „als Italiener und höfischer Dichter nicht umhin konnte, ab und zu mit Giulio Ro-

mano's Sonettenpinsel zu malen", obschon diese Schilderung, die er dem Aminta in den Mund legt, für das Ohr eines Mädchens, für Dafne, bestimmt ist. Auch beklagt sich Aminta dabei, die schöne Gelegenheit, Sylvia's Sprödigkeit zu überwinden, d. h. sich selbst an die Stelle des Satyrs zu setzen, versäumt zu haben. Da vernimmt er plötzlich, daß Sylvia, welche demnach den Schreck sehr rasch überwunden haben muß, bei der Verfolgung eines Wolfs im Walde verschwunden sei und man nur ihren Schleier und ihre Lanze neben menschlichen von Wölfen benagten Gebeinen gefunden habe. Aminta verzweifelt und eilt mit dem Entschluß sich zu tödten hinweg. Sylvia, die der Gefahr aber glücklich entronnen, erhält Kunde davon. Ihr Herz wird gerührt oder vielmehr, die unter der starren Hülle des Stolzes darin schon lange glimmende Liebe bricht endlich hervor. Sie wird jetzt ebenso heftig, wie früher Aminta, von den Qualen derselben erfaßt und eilt nach dem Fluß, in den sich zu stürzen der Geliebte gedroht. Sie kommt auch noch zeitig genug, den schon Sinkenden aus der Fluth zu erretten, der in den Armen der den Stolz überwindenden Liebe erwacht.

Die Fabel, in ihrer Einfachheit, ist ohne Zweifel sehr anmuthig. Auch stand der Hauptfehler des Dramas, das sich fast nur in Erzählungen oder lyrischen Ergüssen bewegt, die sich zwar immer auf Handlung beziehen, doch fast nie auf eine unmittelbar gegenwärtige Handlung, nicht in Widerspruch mit den Forderungen, welche die damals herrschende Theorie an den dramatischen Dichter stellte, daher er zu jener Zeit wohl auch gar nicht als solcher empfunden wurde. Wozu dann der Reiz und Zauber der Sprache noch kam, an der selbst die hier und da sich geltend machende Neigung zum Gekünstelten dem Geschmack der Zeit nur entsprach und als künstlerischer Schmuck noch geschätzt wurde. Der poetische Glanz der Erzählungen, sowie der Reichthum und das Bestrickende rührender, sympathisch ergreifender Empfindungen, riß Alles zur Bewunderung hin. Man hat den Aminta nicht nur das Meisterwerk der Gattung, sondern auch das des Dichters genannt. Klein steht selbst nicht an, zu erklären, daß Tasso das Gebiet der Ekloge nie hätte vermeiden und verlassen sollen. In der That gehören die idyllischen Episoden seines berühmten Heldengedichts mit zu den glänzendsten und ganz allgemein befriedigenden Partien

desselben. Allein welchen Werth der Aminta auch immer beanspruchen mag: ohne die übrige Bedeutung des Dichters wäre der außergewöhnliche Erfolg desselben doch zu bezweifeln. Auch leidet er an demselben Fehler wie dessen großes Gedicht, da hier wie dort grade das, was die eigenthümliche Natur der Gattung vor Allem verlangt, nicht genügend beobachtet ist. Es fehlt dem Aminta das rechte dramatische Leben und wenn auch der Dichter das der Pastorale eigenthümliche Gebiet, den Boden der Natur, darin niemals verläßt, so gehören doch die Empfindungen, welche er in dasselbe einführt, sowie die Form, in der er sie ausspricht, wie sehr er es auch zu verhüllen sucht, zum großen Theil nicht der Natur und dem Leben, welche er schildert, sondern dem Hof von Ferrara an, d. i. also einem bis zum Ueberfeinerten entwickelten Culturzustande. Er läßt seine Schäfer und Nymphen das, was sie darstellen, doch immer nur spielen.

Die erste Ausgabe des Aminta erschien 1581 in Venedig (nach Quadrio schon 1580). Besonders bemerkenswerth ist die Pariser Ausgabe von 1655 mit den Anmerkungen und Erläuterungen des Florentiner Akademikers Egidio Menagio. Sie sind in der mir vorliegenden Ausgabe (Venedig 1736) gleichfalls enthalten. Diese gibt die Zahl der bis dahin erschienenen Ausgaben auf sechsunddreißig[1]), die der Uebersetzungen in die französische, lateinische, spanische, englische und deutsche Sprache auf elf an, von denen die erste französische 1584 in Bordeaux erschien[2]).

Von den vielen Nachahmungen, welche der Erfolg dieser Dichtung in's Leben rief, seien die Pescatoria (das Fischerdrama): l'Alceo des Antonio d'Ongaro, Il pentimento d'amore des Luigi Groto, Gli intricati des Aloisio Pasquaglio, La Danza di Venere des Angelo Ingegneri, des unbefugten und industriellen Herausgebers von Tasso's Werken[3]), L'Amarilli

[1]) Ein weiter reichendes Verzeichniß findet sich in F. A. Ebert's, Torquato Tasso's Leben nach Ginguené, Leipzig 1819.

[2]) Die erste Ausgabe der gesammelten Werke erschien in Venedig (1722); dann in Florenz (1724); die beste Ausgabe der Opere scielte, Milano 1823.

[3]) Nach Tiraboschi wurde dem Dichter nach der Aufführung in Ferrara, bei der eine vornehme Dame, Camilla Lupi, in der Hauptrolle glänzte, die Be-

von Cristofero Casteletti und Guarini's im Gegensatz zu Tasso's geschriebener Il pastor fido hervorgehoben. Nur letzterem soll jedoch hier wegen seiner hervorragenden Bedeutung eine nähere Betrachtung zu Theil werden.

Battista Guarini[1]) (10. December 1537 in Ferrara geboren, gestorben 1612 zu Venedig) studirte in Pisa und Padua, wo er wie Tasso Mitglied der Accademia degli Eterei wurde. Beide standen längere Zeit in dem freundschaftlichsten Verhältniß zu einander, bis dieses am Hofe Alfonso's II. allmählich gelockert wurde, in dessen Dienste Guarini 1567 trat. Man sagt, daß wechselseitige Eifersüchteleien den Grund hierzu legten; es ist aber ungewiß, wen von Beiden die meiste Schuld dabei trifft. Tasso war argwöhnisch, Guarini streitsüchtig. Conflicte waren daher kaum zu vermeiden, doch wissen wir nur von einigen satirischen Sonetten, die sie mit einander wechselten, nichts von offener Feindseligkeit. Vielmehr hat sich Guarini bemüht, die ersten fehlerhaften Ausgaben des Gerusalemme deliberata und der Rime des Tasso nach Abschriften, die er davon besaß, zu verbessern und erstere auch zu vervollständigen. Guarini spielte am Hofe Alfonso's eine ähnliche Rolle, wie sie Goethe dem Antonio Montecatino in seinem Torquato Tasso zuertheilt hat. Goethe hat für seinen Antonio von dem geschichtlichen fast nur den Namen, die wesentlichen Züge aber theils von Salviati, theils von Guarini entlehnt. Letzterer wurde von Alfonso seiner Geschäftstüchtigkeit wegen höchlichst geschätzt, zu den schwierigsten Gesandtschaftsdiensten verwendet und schließlich zum Staatsrath erhoben.

Er verband aber damit poetisches Talent und poetische Neigungen. Würden wir Goethe's Antonio nach seinem begeisterten Lobe Ariosto's doch gleichfalls die Fähigkeit zutrauen dürfen, eine Pastorale in einem Tasso widersprechenden Sinne zu schreiben. Die in diesem Lobe gegen letzteren gerichteten Angriffe hat Goethe dem Munde Salviati's entnommen, um sie mit

---

rufung an den Hof und das Privileg zu Theil, venetianische Seife fabriziren zu dürfen.

[1]) Vita di Guarini, von Alessandro Guarini im Giornale de' Letterati d'Italia. T. II. p. 225. S. auch Ginguené a. a. O. VI. 379. A. Stern a. a. O. III. S. 39.

besseren Worten und Gründen seinem Antonio auf die Lippen zu legen. Guarini wohnte wahrscheinlich dem Triumphe des Tasso'schen Aminta am Hofe zu Ferrara bei, und hat sich wohl auch mit dem Dichter desselben sofort im Widerspruche befunden, da sein Pastor fido bereits hier entworfen und begonnen worden ist. Zwar soll er, wie man erzählt, nachdem er 1582, des Hoflebens müde, sich in's Privatleben zurückgezogen hatte, die Aufforderung, sich von Neuem der poetischen Thätigkeit zuzuwenden, mit den kurzen Worten abgelehnt haben, er sei nicht zum Dichter geboren, doch sind diese Worte gewiß nicht ernsthaft zu nehmen, da Guarini schon um die Mitte des nächsten Jahres (1583) seinen Pastor fido einem Kreise gelehrter Männer und kunstsinniger Frauen am Hofe des Herzogs Ferrante II. zu Mantua vorlesen konnte, dieser letztere (nach Ginguené)[1]) auch schon Bruchstücke davon in Ferrara von ihm gehört hatte und die berühmte Blindekuhscene, wie sich weiterhin zeigen wird, nothwendig schon hier festgestellt und componirt worden sein muß. Der Erfolg, obschon vorerst auf kleinere Kreise beschränkt, war ein ganz überschwänglicher. Er wurde aber auch noch ein allgemeiner und epochemachender, als diese lang vorbereitete und sorgfältig geglättete Dichtung 1590 im Drucke erschien[2]). Es ist unbekannt, was die Veröffentlichung bis dahin verzögert hatte, ob eine Rücksicht auf das Schicksal des unglücklichen Tasso', das eben jetzt eine lichtvollere Wendung nahm, oder die peinliche Sorgfalt des Autors, der sich in der Abrundung seines Werkes nicht genugthun konnte. Gewiß aber ist, daß dieses letztere selbst im offenen Gegensatz zu Tasso's Aminta geschrieben ist, nicht nur was die ästhetische, sondern auch was die darin ausgesprochene ethische Anschauung beider Dichter betrifft. Doch hat es keineswegs eine Verdunklung des Tasso'schen Ruhmes zur Folge gehabt, der sich ja weniger auf den Aminta, als auf sein Heldengedicht gründete und grade zu dieser Zeit seinen höchsten Gipfel erreichte.

Guarini erkannte unzweifelhaft die poetische Begabung Tasso's an, aber er befand sich ihm gegenüber, besonders in Bezug auf den

---

[1]) A. a. O. VI. 388.

[2]) In Venedig und Ferrara. Eine unvollendet gebliebene Sammlung seiner Werke erschien Verona 1737.

Aminta, in einem inneren Widerspruch, welcher sich theils aus der verschiedenen Natur beider Dichter, theils aus der verschiedenen Zeit erklärt, in welcher beide Gedichte entstanden sind. Als Tasso seinen Aminta entwarf, herrschte noch immer die auf Lebensgenuß ausgehende Richtung vor. Sie hatte unter dem Einfluß des Begriffs der platonischen Liebe an Adel, zugleich aber auch einen empfindsamen Ausdruck gewonnen, was der Tasso'schen Dichtung eine so einschmeichelnde Form verlieh, daß sie, ohne grade von einem tieferen ethischen Gehalte zu sein, doch den Schein davon hat. Inzwischen hatte sich hierin aber ein Umschwung vollzogen. Die Forderungen der Moral traten bestimmter hervor und ihnen gegenüber mußte Tasso's Aminta zu leicht und schwächlich befunden werden, besonders von einer so ernsten, ganz auf das Praktische gerichteten Natur, wie es die Guarini's war. Ohne grade rigoristisch zu sein, wollte er der Dichtung doch einen tieferen ethischen Inhalt gegeben sehen. Er legte daher das Gewicht nicht auf das Verlangen nach Liebesglück und nach Lebensgenuß, sondern auf die entsagende Treue eines liebenden Herzens, wie er ja auch zum Lenker des Stücks nicht den leichtfertigen Amor, sondern die ernste, enthaltsame Diana erwählte, der Verherrlichung des glänzenden Lebens am ferraresischen Hofe aber eine scharfe Satire und der Tasso'schen Lebensmaxime: „Erlaubt ist, was gefällt", in fast demonstrativer Weise die sich minder einschmeichelnde Lehre entgegenstellte: „Erlaubt ist, was sich ziemt". Goethe hat bekanntlich den letzten dieser Gegensätze in kunstvoller Weise in seinem Tasso verwendet und die Tasso'sche Lebensauffassung diesem letzteren selbst, die Guarini'sche dagegen der Prinzessin in den Mund gelegt, und aus ihnen gewissermaßen den Conflict entwickelt, welcher das Schicksal seines Helden bestimmt.

Guarini hatte unstreitig ein sichereres Gefühl für das Dramatische, als Tasso. Die Abweichungen seines Werkes sind augenscheinlich auch mit darauf gerichtet, der Pastorale einen bedeutenderen dramatischen Inhalt zu geben. Daß er, den ganzen Apparat der griechischen Tragödie in sie einführend, sich hierbei in den Mitteln vergriff, beweist nichts gegen die Richtigkeit seiner Theorie und seiner Beurtheilung des Tasso'schen Aminta, dem es wirklich an dramatischem Leben gebricht. Daß er sich über diesen wenigstens im Einzelnen hierin erhob, zeigt sich besonders in seiner abweichen-

den Behandlung des Kußmotivs. Beide haben dasselbe Dichtern der Alten entlehnt, doch wird niemand zu leugnen vermögen, daß Guarini in dramatischem Sinne einen ungleich glücklicheren Griff gethan und sein Motiv ungleich dramatischer ausgebildet hat. Bei Tasso wird der betreffende Vorgang erzählt, bei Guarini stellt er sich unmittelbar in lebendigster Handlung dar, doch hat sein Motiv auch noch den Vorzug größerer Natürlichkeit. Minder glücklich ist Guarini bei dem Versuche gewesen, seiner Handlung durch die größere Complication derselben ein bedeutenderes Interesse zu verleihen, besonders soweit dies die von ihm angestrebte Verbindung des Komischen mit dem Tragischen betrifft. Auch hier wird man aber das Princip von der Ausführung zu unterscheiden haben.

Der Inhalt der Dichtung ist in den Grundzügen dieser: Die Arkadier pflegten einem alten Götterausspruch zu Folge der Diana alljährlich eine Jungfrau des Landes zu opfern, um ihren Zorn über einen früheren, gegen die Treue und Reinheit der Liebe verstoßenden Fehltritt zu besänftigen und hierdurch größeres Unheil von sich abzuwenden. Auch ein neuer Orakelspruch forderte sie wieder zur Fortsetzung dieses Opfers auf, bis Amor's Macht zwei Götterkinder vereint und eines Schäfers aufopfernde Liebestreue jenes alte Vergehen gesühnt haben werde. Dieser Spruch veranlaßt den, sich selbst göttlicher Abkunft berühmenden Montan, den Oberpriester der Diana, sich für seinen einzigen Sohn Sylvius um die Hand der Amaryllis, der Tochter des Tityrus, eines Abkömmlings Pan's, zu bewerben. Die Väter werden des Handels zwar einig, allein die Verbindung scheitert an der trotzigen Kälte des Jünglings, der sich der Liebe strenge verschließt. Inzwischen ist aber der Schäfer Myrtill, angeblich ein Sohn des Karino, von einer heftigen Leidenschaft für die schöne Amaryllis erfaßt worden, die ihn zwar ebenfalls liebt, es jedoch nicht zu bekennen wagt, weil sie, dem Sylvius verlobt, jenes die jungfräuliche Untreue mit dem Tode bedrohende Gesetz fürchtet. Eine andere Schäferin, Koriska, welche für Myrtill in sinnlicher Leidenschaft glüht, glaubt dies zum Verderben der Amaryllis benutzen zu können. Sie veranstaltet, daß Myrtill mit Amaryllis, ohne daß diese es ahnt, in einer Höhle zusammentrifft, von einem Satyr dort überrascht und dann zur Strafe gezogen wird. Da der Schein in zwiefacher Weise gegen

die schuldlose Amaryllis zeugt, so hält auch Myrtill sie für schuldig. Gleichwohl erbietet er sich in seiner Liebe zu ihr, statt ihrer den Tod zu erleiden. Dies nöthigt den vermeintlichen Vater Myrtills zu einem Geständniß. Er erklärt, daß letzterer weder sein Sohn, noch ein Eingeborener des Landes und als Fremder nicht fähig sei, Ersatz für eine Andere zu bieten. Allein die weitere Untersuchung ergibt, daß Myrtill nicht nur ein Sohn des Landes, sondern des Oberpriesters Montan selbst ist, der nun am eigenen Kinde die Todesstrafe vollziehen soll. Er ist auch schon bereit, sich dem Willen der Götter und des Gesetzes zu unterwerfen. Der Spruch eines Sehers tritt aber rettend dazwischen, indem er eröffnet, daß jenes Opfer dem Willen der Götter grade entgegen sein würde, weil durch die aufopfernde Liebe Myrtill's zur keuschen Amaryllis, die beide göttlicher Abkunft, die Forderung des Orakels erfüllt und das auf Arkadien lastende Verhängniß schon glücklich behoben sei. Diesem Liebesverhältniß läuft noch ein anderes, das der schönen Dorinda zu dem kaltherzigen Sylvius, zur Seite, der ihrem zärtlichen Entgegenkommen mit Härte begegnet. Es trifft sich jedoch, daß er, ein Wild bei der Jagd zu erlegen glaubend, das schöne Mädchen scheinbar zum Tode verwundet. Das selbstlose, die reinste Liebe enthüllende Verhalten Dorinda's entwaffnet sein Herz und verwandelt seine frühere Kälte in das quälendste Verlangen, sie sich zu erretten, das auch vom Schicksal gestillt wird. Es sind diese Ereignisse, welche schließlich auf das Herz der schlimmen Koriska ebenfalls noch einen tiefen Eindruck ausüben und sie der Reue und Besserung zuführen.

Wenn die Gegenüberstellung der beiden Liebespaare, von denen auf der einen Seite das Mädchen sich abweisend gegen den Mann, auf der anderen der Mann sich kalt und abwehrend gegen das Mädchen verhält, bei Guarini nicht eben die glücklichste Seite des Stücks bildet, so liegt das nur an der Behandlung, da Shakespeare, der dieses Motiv vielleicht hier entlehnte, es in seinem Sommernachtstraume zu reizvoller, sinniger Anwendung brachte. Auch ist es immerhin möglich, daß letzterer in dieser Beziehung in einem ähnlichen Gegensatze zum Pastor fido, wie der Pastor fido zum Aminta geschrieben wurde. Könnten doch die im Sommernachtstraum im Walde spielenden Scenen ebenfalls eine Boscheria genannt werden,

hat ihnen der Dichter doch ebenfalls, wie Guarini den seinigen, einen drohenden Hintergrund gegeben.

Der beabsichtigte Gegensatz des Pastor fido zu Tasso's Aminta trat in den Parallelstellen so offen hervor, daß dies um so mehr zum Widerspruch reizen mußte, je anspruchsvoller jener durch sein tragisches Pathos und seinen Umfang erschien, je beispielloser sein Erfolg war.

Der erste Angriff auf Guarini's Dichtung erfolgte noch vor dem Erscheinen derselben im Druck und hat diesen vielleicht früher, als es sonst in der Absicht des Dichters gelegen haben würde, hervorgerufen. Er ist im „Discorso di Jason de Nores intorno a que' principii, cause ed accrescimenti, che la commedia, la tragedia e il poema eroica ricevano dalla filosofia morale e civile etc. Padova 1587." enthalten. Guarini blieb die Erwiderung nicht schuldig. Sie erfolgte in seinem „Verrato[1]) o difesa di quanto ha scritto Giason de Nores contra le tragicomedie e le pastorali. Ferrara 1588." Nores antwortete darauf mit seiner Apologia contra l'autore del Verrato etc. Firenze 1590. Da Nores in diesem Jahre starb, so begnügte sich Guarini, wie es scheint, sie durch die Herausgabe der Dichtung selbst zu widerlegen. Doch ruhten die Angriffe nicht, so daß er 1593 (Firenze) mit einer zweiten Gegenschrift Il Verrato secondo hervortrat. An der Fortsetzung dieses Streites betheiligten sich noch Paolo Beni d'Agubbio, Angelo Tamo, Faustino Summo, Angelo Ingegneri, Giov. Piet. Malacreta, Luigi d'Erebia, worüber man das Nöthige bei Quadrio nachlesen kann[2]). In diesen Schriften, die sich zwar hauptsächlich um den Pastor fido, die Gattung der Pastorale und um die Verbindung des Tragischen mit dem Komischen bewegen, handelt es sich zugleich um die Theorie des Dramas im Allgemeinen, wie denn einige von ihnen, insbesondere die Abhandlung Ingegneri's Della poesia rappresentativa etc. und Guarini's Verrato das Bedeutendste enthalten, was zu jener Zeit über diesen Gegenstand ge-

---

[1]) Verrato ist der Name eines berühmten Schauspielers, der damals wohl schon gestorben war.

[2]) A. a. O. III. S. 403. S. auch Klein, a. a. O. V. S. 226.

schrieben worden ist; die erste in Bezug auf die Darstellung, der letztere in Bezug auf den Begriff des Tragischen. Ja es darf wohl gesagt werden, daß, wenn man einige Sätze des Verrato besser beherzigt hätte, die Tragödie der Renaissance von ihren schwerwiegendsten Irrthümern befreit worden wäre. Guarini trat darin der Aristotelischen Erklärung des Tragischen nicht nur sehr nahe, sondern erhob sich auch über sie, insofern er noch entschiedener das Moment der tragischen Schuld betonte und sich offen dahin aussprach, daß Aristoteles nicht für Alles der Maßstab sein könne, weil seine Zeit Vieles nicht gekannt habe, dessen Entdeckung oder Erfindung späteren Zeiten erst vorbehalten geblieben sei. Guarini trat ferner für die Berechtigung der Verbindung des Komischen und Tragischen im Drama ein, wenn er auch zugab, daß nicht jede Verbindung dieser Art zulässig sei. Komisches und Tragisches schließen sich einander ihrer Natur nach in der That so wenig aus, daß sie vielmehr nothwendig geforderte Gegensätze in der Entwicklung des Dramatischen sind. Nur wird sich freilich im einzelnen Kunstwerke immer eines von beiden dem anderen unterordnen müssen.

Guarini hat demnach nicht darin gefehlt, daß er das Tragische in das Schäferspiel einführte, was ja schon überdies lange vor ihm, von Polizian, geschehen war, sondern nur darin, daß es von ihm nicht in der der Natur seines Gegenstands angemessenen Form geschah. Auch liegt der Fehler nicht darin, daß er Komisches und Tragisches mit einander verband, sondern daß diese Verbindung eine zu lose und willkürliche war, daß beide immer nur als bloße Gegensätze, nicht aber als auf einander bezogene, sich fordernde, einander bedingende Gegensätze darin auftraten. Dies ist um so empfindlicher, als der Styl, in dem diese Pastorale geschrieben ist, hierdurch ein ungleicher und zum Theil unangemessener wurde, als ihre Handlung sich nicht, wie die Pastorale verlangt, durchgehend auf dem Boden der bloßen Natur, sondern zum Theil auch auf dem des Culturlebens bewegt, ja dieses sogar zur Voraussetzung hat, wie ja z. B. der symbolische Apparat der griechischen Tragödie in sie hereingezogen erscheint. Dies konnte indeß von seiner Zeit nicht so, wie heute, empfunden werden, ebenso wenig die der Natur der Pastorale so oft widersprechende Künstlichkeit seiner

Sprache. Doch hat man ihm schon damals mehr, als seinen Vorgängern zum Vorwurf gemacht, die Sitten und Empfindungen der Städter auf das ländliche Leben übertragen zu haben; ein Fehler, den er jedoch mit der ganzen Pastoraldichtung theilte, weil er in dem Wesen der Zeit begründet lag. Die überfeinerte Bildung derselben verlangte zwar nach der Natur, als einem erfrischenden Gegensatze, doch gefiel diese nur dann, wenn man sich und seine Lebensgewohnheiten darin in verändertem Costüm, wie in einem verschönernden Spiegel erblickte. So verhielt es sich auch zum Theil mit der Sittlichkeit, die man damals vom Schauspiel verlangte. Noch immer sollte sinnlicher Reiz, lüsternes Verlangen durch sie hindurch scheinen, oder doch diesem zur Seite gehen, wenn sie nicht trocken und langweilig befunden werden sollte. Ein weiterer Uebelstand der Guarini'schen Dichtung ist die übermäßige Länge derselben, sowie die epische oder lyrische Breite der einzelnen Ausführungen. Auch wird dem Dichter der Vorwurf nicht ganz zu ersparen sein, daß er mehr noch als seine Vorgänger alle scenischen Mittel und Wirkungen der damaligen Bühne dafür in Bewegung gesetzt. Hierin sticht sein Pastor fido allerdings in greller Weise von der bescheidenen Einfachheit des Tasso'schen Aminta ab, der durchaus einem reineren Geschmacke huldigt. Daher es natürlich ist, daß die neueren Beurtheiler mit Ausnahme A. W. Schlegel's sich bei dem Streite um den Werth dieser beiden Dichtungen fast nur auf die Seite Tasso's gestellt haben. Indessen wäre es längst an der Zeit gewesen, diesen Streit auf sich beruhen zu lassen und jeden von ihnen nach seiner Eigenthümlichkeit und in dem Verhältniß zu seiner Zeit zu würdigen und zu beurtheilen.

Die Ausgaben, Uebersetzungen und Nachahmungen des Pastor fido [1]) waren noch zahlreicher als die des Aminta. Obschon die Pastorale, welche gleich bei ihrem Entstehen die Verbindung mit der Musik gesucht und gefunden, und hierdurch die Entwicklung der

---

[1]) Bis 1759 zählte man allein acht französische Uebersetzungen; deutsche bis 1754 vier. Die von Filgerius Mannlich Mühlh. 1619 ist die erste gewesen. Aufsehen machte die von Rammler und Weisse verbesserte, welche in Mitau und Hasenpoth 1773 erschien. Ihr folgte 1815 (Gotha) die von Arnold, 1822 (Zwickau) die von H. Müller.

Oper, die erst in seine Zeit fiel, vorbereitet hatte, jetzt zum Theil in sie ein- und endlich in ihr unterging, so liefen doch noch lange Pastoralen neben der Oper her. Man kann bei Quadrio von ihnen ein ungeheures Verzeichniß finden, aus dem sich ergibt, daß sie im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts noch in voller vogue waren, bis gegen die Mitte desselben in Aufnahme blieben, dann aber rasch in Abnahme kamen, um sich zuletzt fast ganz in das Ballett und in die allegorischen Festspiele zu verlieren. Der letzte hier verzeichnete Druck einer neuen Pastorale datirt aus dem Jahre 1713. Die wenigen dieser Dichtungen, welche noch eine Hervorhebung verdienen, will ich, der Zeit vorausgreifend, gleich hier noch zur Sprache bringen.

Guidobaldo Bonarelli's da Rovere[1]) Filli di Sciro müssen hier vor Allen genannt werden, weil sie, wenn auch wohl mit Unrecht zu ihrer Zeit und insbesondere vom Cardinal Richelieu für das beste Pastoraldrama der Italiener, von verschiedenen späteren Geschichtschreibern aber wenigstens für ihr drittbestes gehalten wurden.

Wichtiger fast noch als er ist Michel Angelo Buonarroti[2]), ein Neffe des großen Michel Angelo, dessen Andenken er durch die Gründung einer demselben gewidmeten und noch heute im Buonarroti'schen Hause befindlichen Sammlung geehrt hat. Er wurde 1563 in Florenz geboren, war Mitglied der Accademia fiorentina und der della Crusca, bekleidete Ehrenstellen in ihnen und gehörte zu den Mitarbeitern an dem Wörterbuche der letzteren und an der Textkritik Dante's. Er zeichnete sich auch durch die Herausgabe der Gedichte seines großen Oheims[3]), sowie durch eine Reihe poetischer und anderer Werke aus, deren Verzeichniß man bei Mazzuchelli findet, von denen hier aber nur die Favole pastorali, Il natale d'Ercole (1605) und Il giudizio di Paride (1607), welches letztere von Quadrio sehr gelobt wird, sowie die Carnevalskomödie La fiera in fünf Tagewerken

[1]) 1563 zu Urbino geb., 1608 gest. Gründer der Accademia degl' Intrepidi zu Ferrara.

[2]) Mazzuchelli, a. a. O. II. IV. S. 2352.

[3]) Rime di Michel Angelo Buonarroti, il Vecchio, raccolte e pubblicate da Michelagnolo Buonarroti, il giovane, suo nipote. Firenze 1623.

von je fünf Acten, welche im Jahre 1618 in Gegenwart des Hofs im Theater der Uffizi gespielt worden ist[1]) und La Tancia, commedia rusticale (Firenze 1612) genannt werden sollen. Die beiden letzteren waren nicht nur eine Frucht der Sprachstudien ihres Verfassers, sondern ganz ausdrücklich im Interesse des großen Sprachwerks der Crusca geschrieben worden. In beiden herrscht die Volks- und Dialektsprache vor. Ihr poetisch-dramatischer Werth aber ist ein verschiedener. Schon der ungewöhnliche Umfang läßt in der Fiera den Mangel der künstlerischen Durchführung einer dramatischen Handlung vermuthen. Sie entbehrt derselben fast vollständig und stellt sich als ein bloßes Conglomerat einzelner Scenen von zum Theil volksthümlichem Charakter dar, welches von allegorischen Zwischenspielen umrahmt und im Ganzen von nur literarischem und philologischem Interesse ist. In der Tancia hat dagegen die volksthümliche commedia rusticale ihren poetischen Höhepunkt gewonnen. Sie ist von einem seltenen Reiz der Natürlichkeit und tritt in ihrer „ländlichen Keuschheit als vollkommenes Widerspiel der Hofidylle" auf. Gravina sagt: „daß niemand besser als Cesare Cortese in seiner Rosa und Buonarroti in der Tancia verstanden habe, ländliche Charaktere und ländliche Sitten und Empfindungen in dramatischer Form zur Darstellung zu bringen." Der Umstand, daß Buonarroti in diesem Drama wieder auf die alte zwar volksthümliche, aber nicht grade dramatische Octavenform, auf die Strophe des alten geistlichen Dramas zurückgegriffen hat, von der Klein sehr schön sagt, daß sie uns hier noch einmal Abschied nehmend, als reizendes Landmädchen begrüßt, läßt zwar erkennen, daß der poetische Reiz desselben den dramatischen Werth übersteigt. Indeß wird das Undramatische jener Versform durch die reizvoll lebendige, freie Behandlung derselben gemildert, auch durch den singspielartigen Charakter des Ganzen weniger fühlbar gemacht. Tancia (Abkürzung von Costanza) ist ein reizendes Landmädchen von anmuthiger Schalkhaftigkeit und voll zärtlichster Empfindung. Sie wird von drei jungen Leuten, dem Städter Pietro Belfiore und zwei Bauerburschen Ciapino und Cecco geliebt, während ihr Herz nur dem letzteren gehört, der dies aber gar nicht

[1]) Sie erschien 1726 (Firenze) im Druck.

zu hoffen wagt und sich daher von seinem Nebenbuhler Ciapino als Unterhändler für dessen Liebe gebrauchen läßt. Endlich, da Tancia den Antrag dieses letzteren zurückweist, weil sie schon einen Anderen liebe, überschleicht ihn doch eine Ahnung, daß das schöne Mädchen ihm gut sein möchte. Er gewinnt in Cosa, die eine Neigung zu Ciapino im Herzen trägt, eine Bundesgenossin. Beide geben sich das Versprechen, die Liebe des andern zu fördern. Allein Cecco's Blödigkeit verhindert, daß er auf kurzem Wege zu seinem Glücke gelangt, er faßt zwar zu einer Erklärung das Herz, aber da Tancia in freudiger Ueberraschung mit dem Ausrufe „O Cecco, mein Cecco, ich sterbe!" in seine Arme sinkt, verliert er all seinen Muth und überläßt dem eben herzutretenden Stadtherrn das Feld, welcher in Tancia's Vater einen Partner gewinnt. Es hat nun in der That eine zeitlang den Anschein, als ob Pietro als Sieger aus diesem Wettstreit hervorgehen sollte; auch Tancia hat sich bereits darein ergeben und ist grade mit ihrem Ausstattungskorbe beschäftigt, als das Schicksal in Gestalt eines Oheims dazwischen fährt, welcher Pietro einsperren läßt und ihn so lange gefangen zu halten droht, bis er seiner Braut auf dem Lande entsagt habe, weil er eine andere Heirath mit ihm beabsichtigt. Unter diesen Verhältnissen ist nun auch Cecco Tancia's Vater willkommen und damit jeder Topf seinen Deckel findet, erhält nicht nur er seine Tancia, sondern Ciapino nimmt auch mit Cosa, und Pietro mit einer ihm von seinem Oheim zugeschobenen Pancia fürlieb.

Zum Schluß mag noch Gabriello Chiabrera aus Savona, geb. 1552, gest. 1637, genannt werden, der besonders als lyrischer Dichter, durch seine Oden, großen Ruhm erwarb und neben mehreren Tragödien und Operndichtungen die Pastoraldramen La Gelopea (Venezia 1607), La Meganira (Firenze 1608) und L'Alippo (Genova 1614) schrieb.

VII.

Entwicklung der Oper bis zum 18. Jahrhundert.

Gegensatz der kirchlichen und weltlichen Musik. — Scholastischer Charakter beider. — Das Madrigal. — Einfluß der Niederländer. — Gelehrte Ausbildung der Harmonie. — Anfänge der Melodiebildung. — Anfänge der Musik im Drama. — Heinrich Isaac, Beverini, Alfonso della Viola, Corteccia, Striggio, Luzzasco. — Giovanni Bardi. — Emilio Cavalieri. Orazio Vecchi. — Der Bardi'sche Kreis in Florenz und die neue florentinische Schule. — Galilei, Caccini, Peri. — Ottavio Rinuccini. — Die Dafne und die Euridice. — Charakter der neuen Musik. — Gagliano. — Monteverde. — Deren Nachfolger. — Der spätere Charakter der Oper.

Sobald nur die menschliche Seele einmal das Verlangen empfand, das was sie innerlich bewegte zum äußeren Ausdruck zu bringen, wird sie die Mittel hierzu auch in der körperlichen Bewegung, dem Tone und endlich in der Sprache gesucht und gefunden haben. Daß man diese hierzu gleich ursprünglich zu gemeinsamem Ausdruck vereinigt hat, ist wohl zu bezweifeln. Wohl aber findet man im griechischen Chorgesange, aus welchem die classische Tragödie und Komödie der Griechen sich entwickelt haben, Mimik, Musik und Sprache bereits mit einander verbunden; freilich nur, um im Laufe der weiteren Entwicklung jener beiden dramatischen Formen wieder auseinander zu treten, die Vereinigung aber in immer neuer Weise mit einander zu suchen. Gewiß war ursprünglich die Empfindung, wenn selbst nur die sinnliche, so doch die einzige Quelle und das einzige Maß für Musik und Gesang. Von dieser noch kunstlosen, volksthümlichen Uebung löste sich aber sehr früh eine kunstmäßigere ab, welche nach bestimmten Regeln des Verfahrens suchte und diese in der Natur des Tones, in seinen Wirkungen auf Gemüth und Sinne sowie in bestimmten proportionalen Verhältnissen der verschiedenen Töne, Tonreihen, Tonfolgen und Zusammenklänge fand. Immer lief aber neben der sich hieraus entwickelnden kunstmäßigen Ausbildung der Musik eine volksthümliche kunstlosere nebenher, die beide bald in scharfer Trennung von einander beharrten, bald einen wechselseitigen Einfluß auf einander ausübten. Eine solche Trennung läßt sich besonders in den Zeiten beobachten, in denen die kunstmäßige Musik sich ganz in den Dienst der Kirche begab und als

kirchliche Kunst der volksthümlichen, als der weltlichen, feindlich gegenübertrat, diese nicht blos von sich abzuweisen, sondern auch zu unterdrücken suchend. Dies war seit Gregor d. G. Zeiten der Fall (s. I. Hlbbd. S. 27). Bis hierher waren die christlichen Gesänge im Gegensatz zu der griechisch-römischen Musik noch überwiegend volksthümlich gewesen. Obschon die von Gregor in den Kirchengesang eingeführten Veränderungen ohne Zweifel einen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung der Musik vorbereiteten, so wurde dieser doch dadurch gehemmt, daß er den kirchlichen Gesang ganz von der Volksmusik und der Instrumentalmusik trennte und auf ein traditionelles Festhalten an den einmal kirchlich festgestellten Formen drang, wozu dann noch kam, daß der Kirchengesang und die Musik überhaupt bei ihrer weiteren Ausbildung mehr und mehr unter den Einfluß der scholastischen Wissenschaft geriethen und in deren Geiste betrieben wurden.

Karl der Große hat, wie bereits angedeutet (S. 51), außerordentlich viel für die Hebung und Verbreitung des Kirchengesanges gethan. Es entstanden hierdurch Gesangsschulen in Metz, Soissons, Sens, Orleans, Toul, Lyon, Cambrai, St. Gallen u. a. O. nach dem Vorbilde der römischen Kirche, was aber die weitere Entwicklung desselben auch wieder einengte, weil alle Abweichungen vom authentischen, d. i. römischen Gesange auf's strengste verboten wurden.

Italien ist ohne Zweifel das Land, in dem früher als in jedem anderen eine neue Musik Form und Gestalt gewann, und sicher hat sich neben der kirchlichen auch eine weltliche Musik hier entwickelt, die, anfangs fast nur unter den Antrieben der Empfindung stehend, allmählich ebenfalls kunstmäßigere Formen gewann. Beweis dafür sind die volksthümlichen Laudi und Mailieder, deren ich schon zu gedenken hatte. Doch auch an Liedern der übermüthigen Lebenslust wird es gewiß nicht gefehlt haben, worauf die frottole (Spottlieder) sowie die höfisch aristokratischen Gesänge hinweisen, die mit denen der provençalischen Troubadours im Madrigale verschmolzen. Auch diese volksthümlichen Lieder empfingen aber eine kunstmäßigere Ausbildung, wobei die ernsteren ebenfalls in's Madrigal, die lustigen in die Villoten und Villanellen übergegangen sein mögen.

Bei ihrer langen Ausgeschlossenheit von der Kirche mußte die Ausbildung der Instrumentalmusik freilich zurückbleiben. Ausgestorben

war sie jedoch nie. Auch wurde bereits im 8. Jahrhundert die Orgel in den Gottesdienst aufgenommen.

Obschon die Italiener längere Zeit die musikalischen Lehrmeister der anderen Völker Europa's gewesen sind, sollten die Entdeckungen, Erfindungen und Fortschritte dieser letzteren doch wieder eine neue bedeutende Epoche musikalischer Entwicklung begründen. So wird schon dem im 10. Jahrhundert lebenden Mönche Guibald zu St. Amand für l'Elnon in Flandern die Entdeckung der Gesetze der Polyphonie und Harmonie zugeschrieben, welche den Grund zu einer ganz neuen Theorie der Musik (Organum) legte. Guido von Arezzo (im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts), dem, aber doch wohl mit Unrecht, auch die Erfindung der Notenschrift beigemessen worden ist, hat die Gesangskunst durch Einführung der Solmisation praktisch gefördert, Marchettus von Padua die Chromatik zur Anwendung gebracht und beide haben eine Schule begründet, die dann von den Akademien der Musik zu Mailand, Neapel, Bologna, Verona weiter gepflegt worden ist. Indessen wird man wohl zu beachten haben, daß es sich mit diesen und so vielen andern Namen wie mit Sternbildern verhält, welche, weil aus einer bestimmten Ferne gesehen, in sich den Glanz von ganzen Gruppen derselben vereinigen, dem sie näher betrachtenden Auge der Specialforschung sich aber wieder in diese auflösen. Die nächsten Fortschritte der Musik sind durch die weitere Ausbildung der wissenschaftlichen Theorie derselben in den Schulen von Paris, Cöln und Flandern herbeigeführt worden. Sie werden durch die Namen eines Johannes de Muris, Wilhelm Dufays, Johannes von Okeghem (Ockenheim), Josquin de Près und Roland de Lattre (Orlandus Lassus), sowie durch die Erfindungen des Discantus, der Fauxbourdons, des einfachen und doppelten Contrapunktes bezeichnet. Doch ging dieser auf die Ausbildung der Harmonie in einseitiger Weise gerichteten gelehrten Musik zugleich eine freiere, auf die Ausbildung der Melodie gerichtete Kunst wohl immer zur Seite, welche hauptsächlich von den Troubadours und Joueurs, den puys und den zunftmäßigen Gilden der Menestriers und Spielleute Frankreichs, Flanderns, der Schweiz und Deutschlands gepflegt werden mochte[1]). Sahen wir doch auf diesem Wege schon eine

[1]) Die Menestriers unterschieden sich z. B. in Paris als menétriers joueurs d'instruments und als menétriers diseurs.

reiche Instrumental- und Vocalmusik, ja die Anfänge eines weltlichen Singspiels entstehen.

Die Fortschritte der Franzosen und Niederländer in der Musik veranlaßten die päpstliche und andere berühmte Kapellen Italiens, insbesondere die von San Marco, davon Nutzen zu ziehen. So finden wir Dufay und Josquin de Près als Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, Adrian Willaert und dessen geistreichen, unruhig experimentirenden Schüler Cyprian de Rore als Kapellmeister an San Marco, Orlando Lasso am Lateran, Heinrich Isaac von Prag, einen Schüler Josquin's, als Kapellmeister an S. Giovanni in Florenz.

Welchen Einfluß die Araber auf die Entwicklung der neueren Musik, insbesondere auf die Fortschritte der Niederländer, ausübten, liegt zwar zur Zeit noch völlig im Dunkeln, doch ist bemerkenswerth, daß Arteaga[1]) unter den damals nach Italien berufenen Musikern auch verschiedene Spanier wie Bartolomeo Ramos Pereja[2]), Pedro d'Uregua, Francisco Salinas, Tomaso de la Vittoria aufführt. Ambros will freilich von einer besonderen spanischen Schule nichts wissen. Er selbst gesteht aber zu, daß die musikalischen Schätze Spaniens fast ganz in den Musikschränken der spanischen Kathedralen begraben liegen und erst neuerdings Michael Hilarion Estava in seiner Lira sacra den Versuch, sie zu heben, gemacht habe.

Zu den volksthümlichen Mai- und Tanzliedern, die eine kunstmäßige Ausbildung erhalten haben, gehören unter andren die von Arrigo Tedesco (wahrscheinlich jenem Isaac von Prag) in Musik gesetzten canti carnascialeschi und canzoni a ballo des Lorenzo de' Medici. Indeß mögen sich diese Compositionen wohl noch immer dem mehrstimmigen nach den Gesetzen des Contrapunkts gearbeiteten Madrigale angeschlossen haben, welches die Hauptform der damaligen weltlich-höfischen Musik war, bei der es sich mehr um kunstreiche Combination der Tonfolgen, Tonverschlingungen und deren Auflösung, als um die Ausbildung der Melodie handelte. Aehnlich verhielt es sich auch mit dem Einzelgesang, bei dem, soweit er überhaupt vorkam

[1]) Stefano Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro dalla sua origine sino al presente. Venez. 1785.

[2]) Der freilich der Schüler eines Niederländers gewesen sein soll.

und dann über das Psalmodiren hinausging, die Instrumente die andren Stimmen einfach vertraten.

Es waren gewiß nur diese musikalischen Formen, welche, wie sie Eingang in die sacra rappresentazione gefunden hatten, nun auch in das weltliche Drama eindrangen. Denn gleich bei Beginn seiner Entwicklung nahm dieses letztere einen musikalischen Charakter an, insofern man zwischen die Acte der Lustspiele entweder Madrigale legte oder sie wohl gar mit singballetartigen prunkhaften Zwischenspielen umrahmte, die nur zu oft, wie gleich diejenigen, welche bei der Aufführung der Calandra des Bibbiena am Hofe zu Urbino zur Anwendung kamen, zur Hauptsache wurden; während die Trauerspiele gesungene Chöre in sich aufnahmen, die Pastoralen und höfischen Festspiele aber sogar eine ganz singspiel-, ja singballetartige Form gewannen, was schon bei der ersten uns bekannt gewordenen Pastorale, dem Orfeo des Poliziano, der Fall war, welcher fast ganz gesungen wurde und besonders im letzten Acte, dem Bachanale, Gelegenheit zu balletartigen Ausführungen gab. Auch der plautinische Poenulus, welchen der Cardinal Julian de' Medici vor Leo X. auf einem großen auf dem Capitol erbauten Theater spielen ließ, soll dafür ganz in Musik gesetzt worden sein.

Als Componisten dieses musikalischen Schmuckes des Dramas findet man vor Allen jenen Heinrich Isaac wieder bezeichnet, welcher die Musik zu Belcari's Abraam und zu Lorenzo's de' Medici Giovanni e Paolo geschrieben hat, sowie Francesco Beverini, von welchem die Musik zu der Conversione di San Paolo herrührt, welche der Cardinal Raphael Riario zu Ehren Innocenz' VIII. aufführen ließ. Besondere Berühmtheit erlangte aber Alfonso della Viola, der Componist der Musik zu der Orbecche des Giraldo Cintio, zu dem Sacrifizio des Beccari, der Aretusa des Lollio und dem Sfortunato des Argenti. Er war in Ferrara geboren, ein Schüler Willaert's und später Kapellmeister Ercole's II. Auch Antonio del Cornetto wird als Componist der Egle des Giraldi hervorgehoben; und von Fr. Corteccia (1530 zum Kapellmeister an San Lorenzo und 1540 zu dem von Cosmo I. ernannt, 1571 gest.), sowie von A. Striggio, einem veronesischen Edelmanne (um 1535 geb., 1584 gest.), der später Kapellmeister in seiner Vaterstadt wurde, sind noch die Drucke von 6 Zwischen-

spielen[1]) erhalten geblieben, welche bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Francesco de' Medici mit der Tochter Ferdinand's I. zur Aufführung kamen.

Es drängte also Alles dazu hin, daß sich aus dem Drama der Italiener das Singballet und das Singspiel oder die Oper entwickeln mußte. Bezeichnend dafür ist die berühmte Blindekuhscene in Guarini's Pastor fido und die Sorgfalt, mit welcher dieser sie ausbildete. Es lag hier die Schwierigkeit vor, daß der Chor sich zugleich lebhaft tanzend bewegen und singen sollte. Guarini trennte Tanz und Gesang. Der eine Theil des Chors bestand nur aus Tänzerinnen, der andere aus Sängerinnen, die hinter den ersteren aufgestellt waren. Guarini zog einen Tanzmeister zu Rathe und ordnete mit diesem die dramatischen Bewegungen des Tanzes an; ihnen entsprechend ließ er dann von Luzzasco, dem Concertmeister Alfonso's II., die Musik dazu setzen und erst nach dieser regelte er selbst die metrische Behandlung der Verse[2]).

Bei all diesen Spielen waren die Gesänge von Instrumenten begleitet, die meist hinter der Scene, gewöhnlich zur Seite hinter passenden Versetzstücken, aufgestellt waren. Dies war z. B. bei der Hochzeit Cosimo's I. mit Eleonore von Toledo (1539) der Fall. Das Orchester bestand hier aus einem Clavicembalo, einer Orgel und je einer Flöte, Harfe und Viola. Es wich aber bald einer reicheren Zusammensetzung. Schon bei den Zwischenspielen des Striggio und des Corteccia waren zwei Clavicembali, vier Violinen, eine Viola, ein Cello, Lauten, Flöten, Lyren, Posaunen, Hörner und Tambourins thätig. Bisweilen hatte die Musik ihren Platz auf einem Balcon zur Seite der Bühne, oder, wie im ersten Theater des Hofes von Ferrara, hinter den Zuschauern.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts häuften sich die Versuche, Dramen soviel wie möglich ganz in Musik zu setzen[3]). Doch führte

---

[1]) H. M. Schletterer, Die Entstehung der Oper. Nördlingen 1873.

[2]) Schletterer, a. a. O. S. 63. Hiernach müßte der Pastor fido schon in Ferrara gedichtet worden sein. Schletterer gibt jedoch nicht seine Quelle an, sondern nur, daß die Musik verloren gegangen ist.

[3]) Beispiele hiervon sind: Il amico fido des Grafen Bardi, Striggio und Christofero Malvezzio, die Intermezzi, welche Luca Marenzio aus Briccia, der berühmteste der Madrigalisten der Zeit, daher auch der süße Schwan von Italien ge-

nicht sowohl das, als zwei in diese Zeit fallende Erfindungen zur Entstehung der Oper.

Giovanni Bardi, Graf von Vernio, aus einem alten florentinischen Hause, ein den Wissenschaften und schönen Künsten ergebener Mann, Mitglied der Accademie della Crusca und degli Alterati, auch selbst Dichter und Musiker, pflegte in seinem Hause einen Kreis ihm befreundeter Gelehrten und Musiker zu vereinigen,

---

nannt, sowie Malvezzio, Jacopo Peri, Emilio Cavalieri und Graf Bardi, bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Ferdinand's I. zur Aufführung brachten und von denen der von Marenzio componirte, von Rinuccini gedichtete Combattimento d'Appolino col serpente Epoche machte. Auch ein Ballet der zu ihrer Zeit berühmten Laura Guidiccioni, welches bei dieser Gelegenheit zur Aufführung kam, verdient deshalb Erwähnung, weil hier sämmtliche Instrumente mit den Sängern zusammenwirkten, was bisher nicht geschehen war. Ganz in Musik gesetzt wurden außerdem von Cavalieri die von derselben Laura Guidiccioni gedichteten Schäferspiele Il satiro, La disperazione di Fileno und Il gioco della cieca, von denen die beiden ersten 1590, das letzte 1595 am florentinischen Hofe mit großem Erfolge zur Darstellung kamen, die aber sämmtlich verloren gegangen sind, daher sich nicht sagen läßt, wie viel in den Behauptungen Cavalieri's Wahres enthalten ist, daß er hier schon Anwendung von Recitativen gemacht und überhaupt den Stil der Alten darin hergestellt habe. Doch läßt alles, was man bis jetzt von ihm kennt, es entschieden bezweifeln. Mit größerem Rechte wird er dagegen als der Gründer des Oratoriums angesehen. Dieses verdankt seine Entstehung der von Felippo Neri in's Leben gerufenen Congregazione dell' oratorio, welche die Kirche Maria della Valicella in Rom zu ihren religiösen Uebungen angewiesen erhielt, bei denen auch die Musik gepflegt und hierdurch eine Art dramatischer Laudi wieder in's Leben gerufen wurde, die im Oratorium dieser Kirche zur Aufführung kamen. Cavalieri bemächtigte sich dieser Form und sein von L. Guidiccioni gedichtetes Musikdrama L'anima e il corpore, welches im Jahre 1600 ebenfalls hier in halb concertmäßiger, halb theatralischer Weise aufgeführt wurde, war epochemachend für diese Gattung. Auch die Commedia harmonica: Anfiparnasso des Orazio Vecchi aus Modena, welche 1597 zu Venedig im Druck erschien und 1594 zu Modena zur Aufführung kam, gehört noch hierher, da sie von Vielen als erste komische Oper und vom Componisten selbst als eine ganz neue Erfindung bezeichnet worden ist, nach dem Urtheile Arteaga's und Quadrio's aber nur mittelmäßig und dabei geschmacklos sein soll. Anders freilich urtheilt Ambros (a. a. O. Bd. III. S. 545 und Bd. IV. S. 21) über den Werth dieses Componisten und dieser Composition, die er zwar seltsam, aber originell geistreich und sogar dramatisch ausdrucksvoll nennt. Orazio Vecchi, von 1551—1604 Canonicus in Correggio, war einer der gelehrtesten Musiker der Zeit, Kapellmeister des Herzogs von Modena und ein vorzüglicher Kirchencomponist. Sein Anfiparnasso ist, wie Ambros sagt, ein Komödiendialog in lauter Madrigalen, was zwar an sich höchst undramatisch ist; gleichwohl hat er im Einzelnen vielfach ganz eigenthümliche

welche es sich unter Andrem zum Zweck setzten, die Musik der Alten wiederherzustellen. Den Anstoß dazu hatte ohne Zweifel mit das Aufblühen der ganz unter der Herrschaft der Aristotelischen Grundsätze stehenden Tragödie und der Umstand gegeben, daß dieser Philosoph die Musik als einen wesentlichen Bestandtheil des Dramas hingestellt hatte, wobei man zugleich an der Auffassung festhielt, daß das griechische Drama völlig gesungen worden sei, der Gesang sich aber als Melos und Sprechgesang (Recitativ) unterschieden habe. Nicht minder hatte aber auch das Studium der platonischen Philosophie darauf eingewirkt. Plato war für die florentinischen Musiker fast in demselben Maße unumschränkter Gesetzgeber, wie Aristoteles es für die tragischen Dichter war. Es ist wahrscheinlich, daß die im Hause Bardi angestellten Versuche nicht allein standen, sondern, und vielleicht sogar früher, auch von verschiedenen Akademien aufgenommen worden sein mögen. Nur hier aber wurden sie von einem epochemachenden Erfolge gekrönt.

Man kam überein, daß die vielstimmige, contrapunktistische Behandlungsweise sowohl ein Hinderniß für die Entwickelung der Melodiebildung, wie auch dafür sei, daß die Musik sich dem Sinn der Worte und der Form der Verse anpasse. Es wurde zum Gesetze erhoben, daß diesen letzteren sowohl der Charakter, wie die Tonart des Musikstückes entsprechen müsse. Schon Palestrina und Cypriano de Rore hatten Aehnliches, doch zu anderen Zwecken, erstrebt. Jetzt wurde es nach Plato's Vorschrift oberster Lehrsatz, daß eine Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienstbar ist, nur Verachtung verdiene. Die Nachahmung der Rede und die Unterordnung unter diese erschien als der einzig richtige Weg.

Unter den Männern des Bardi'schen Kreises ragten besonders Giulio Caccini, ein Schüler Scipione della Palla's (geboren

dramatische und komische Wirkungen erzielt. Der Anfiparnasso stellt sich auch überdies als ein Versuch dar, die Commedia dell' arte mit Hülfe des Madrigalstyls in Musik zu setzen. Die Masken des Pantalone, Pedrolino, Lelio, Dottore, Capitano, Zane (Zanni), Francatrippa u. A. und selbst die Juden sind darin in ihren Dialekten auf die Bühne gebracht. Da Orazio Vecchi bereits 1605 hochbetagt starb, so ist der Anfiparnasso ein Werk seines späteren Lebens und da er daran sehr lange gearbeitet und gefeilt, so ist er auch ohne Zweifel viel früher als die Dafne des Peri und überhaupt ganz unabhängig von der musikalischen Reform der Florentiner entstanden.

um 1560 in Rom, vor 1640 gestorben), und der Florentiner Jacopo Peri, ein Schüler Malvezzio's, sowie der Musiktheoretiker und Mathematiker Galilei[1]), der Vater des berühmten Naturforschers, hervor. Galilei, der sich gelegentlich auch selbst in der Musik versuchte, darf als der Begründer der neuen Theorie betrachtet werden[2]). Wogegen es irrthümlich ist, ihn als den Erfinder der Melodie anzusehen. Melodie hatte zwar die Musik auch schon früher gehabt, aber sie war nur beiläufig aus der Construction des contrapunktistischen Satzes hervorgegangen. Jetzt bildete man sie selbständig zum Sologesang aus, was auf musikalischem Gebiete, wie Ambros sagt, die Bedeutung der Emancipation des Individuums hatte. Galilei hatte auch hierzu, jedoch nur äußerlich, die Anregung durch die Composition der Episode des Ugolino aus Dante's großem Gedicht und einzelner Stellen aus den Klageliedern Jeremiä für eine Singstimme gegeben, aber diese Gesänge waren noch immer im alten madrigalesken Style verfaßt. Das Verdienst, den Sologesang zur Cantilene ausgebildet zu haben, gebührt dagegen dem Giulio Caccini, einem fein gebildeten Manne und ausgezeichneten Sänger, der die neue Singesart nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch zu festigen suchte, indem er die von ihm componirten Sonette und Canzonen mit Begleitung einer von dem berühmten Bardillo gespielten Theorbe meisterhaft vortrug, und sie in einem besonderen Werke, Le nuove musiche, herausgab. In diesem nuove musiche sagt Ambros (S. 174) tritt der Sänger zum ersten Male wirklich als Solist auf: „Er trägt vor, er detaillirt und nüancirt, sein Gesang ist nicht mehr herausgerissenes Bruchstück eines untrennbaren Ganzen, er ist selber ein Ganzes, belebt von Ausdruck, von Empfindung — er wird individuelle Gefühlssprache."

Nach Bardi's Fortgang von Florenz — er erhielt 1592 einen Ruf von Papst Clemens VIII. als Maestro der apostolischen Kammer — wurden die bisher unter seinem Schutze stattfindenden Versammlungen im Hause des Jacopo Corsi fortgesetzt, eines ebenso eifrigen Liebhabers, wie berufenen Kenners der Musik. Hier wurde der Plan, ein neues musikalisches Drama zu gründen (der Name Oper ist viel

---

[1]) In seinem Dialogo della musica antica e moderna. Fir. 1581.

[2]) Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik. 4. Bd. 178.

späteren Datums und wahrscheinlich durch Abkürzung der Bezeichnungen opera musicale, opera armonica, opera drammatica musicale etc.) entstanden, ernster in's Auge gefaßt und durch eine zweite, dem Jacopo Peri beigemessene, entscheidende Erfindung, den Stilo rappresentative oder recitative, in's Leben gerufen.

Als erste Oper, bei welcher derselbe in Anwendung kam, wird die Dafne des Ottaviano Rinuccini[1]) bezeichnet. Sie wurde 1594 mit einem Orchester von nur sechs Instrumenten im Corsi'schen Hause zur Aufführung gebracht. Die Musik ist verloren gegangen, wogegen die der zweiten, unter dem anspruchsvolleren Titel tragedia di musica, im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria de' Medici aufgeführten Oper Euridice erhalten geblieben ist[2]). Rinuccini (1564 geb., 1621 gest.) wird als eine glänzende, ritterliche Persönlichkeit, leicht erregbar, den Frauen leidenschaftlich ergeben geschildert. Seine Dichtungen (Dafne, Euridice, Aretusa, Arianna) sind nicht ohne Werth. Die Führung der Handlung ist verständig und edel, der Ausdruck klar, natürlich, gewählt; auch wird an ihm musikalisches Gefühl gerühmt. Die Dafne wurde, wie aus der Widmung Peri's hervorgeht, ohne Caccini's Beihülfe, von diesem verfaßt. Nur von dem Grafen Corsi waren die Compositionen einiger Arien darin aufgenommen. In seiner Euridice war Rinuccini wieder auf den Stoff des ersten Hirtendramas, auf den Orfeo des Polizian, zurückgegangen. Componisten derselben waren Peri und Caccini. Sowohl Peri wie Caccini hat diese Oper selbständig componirt und gleichzeitig (1600) veröffentlicht[3]), bei jener Aufführung wurden aber Theile der Composition beider verwendet, was nur bei der fast „doppelgängerischen" Aehnlichkeit derselben möglich war, die sich hauptsächlich daraus erklärt, daß die

[1]) Giov. Vit. de' Rossi hat unter dem Namen Erythraeus sein Leben beschrieben. Er tritt für Peri und Caccini gegen die Ansprüche Cavalieri's auf die Erfindung des Opernstyls ein.

[2]) Die Darsteller waren folgende: Peri — Orfeo; Vittoria Archilei — Euridice; Giusti, ein lucchesischer Knabe — Dafne; Rasi, ein Aretiner — Aminta; Brandi — Arcetro; Palontrolli — Plutone. Die Musiker waren lauter Edelleute aus den ersten Familien.

[3]) An dem Caccini'schen Werke sollen noch verschiedene Componisten betheiligt gewesen sein: Stefano Venturi del Nibbio, Piero Strozzi und Luca Bati.

Componisten — um mit Ambros' Worten zu reden — aus dem Zwange und Bann des Contrapunktes in den des Wortes gekommen waren. Die Vorreden, die sie ihren Partituren vorausgeschickt, sind für die Geschichte der Musik von hohem Interesse. Aus dem Vergleiche derselben ergibt sich bei aller Uebereinstimmung doch noch ein Gegensatz, welcher auf der Verschiedenheit des Verhältnisses beider Männer zur Musik überhaupt beruht. Peri verlangte, daß der Sänger sich genau an die Noten binde, damit die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht werden könne. Caccini wollte dagegen für den Sänger eine größere Freiheit gewahrt wissen, sowohl was den colorirenden Schmuck, als was den dramatischen Ausdruck betrifft. So heißt es im Vorworte zu seiner Euridice: „Die Harmonie der hier Recitirenden stützt sich auf einen continuirlichen Baß, bei dem ich Quarten, Sexten, sowie die großen und kleinen Terzen bezeichnet habe, während die Anwendung der Mittelstimmen dem Urtheil und der Kunst der Spielenden überlassen bleibt.“ Es spielt hier etwas von dem Gegensatze der Darstellungsweise der commedia erudita und der commedia dell' arte herein und wie letztere, blieb auch die von Caccini eingeschlagene Richtung für länger die herrschende, was theils durch die Eintönigkeit der damaligen Musikstücke begünstigt wurde, theils diese auch selbst wieder förderte und bedingte. War doch die Cantilene damals noch fast ganz auf die Chöre beschränkt. Auch hier trat sie nur schüchtern aus den Recitativen hervor. „Das declamatorische Wort (sagt Ambros) greift störend in den Entwicklungsproceß der Melodie und übertönt den Liedgesang freiströmender Melodie mit seiner recitativischen Halbsprache — ein leidiges Zwitterwesen ist das Resultat.“ Die Monotonie der Recitative wurde noch dadurch vermehrt, daß die begleitende Baßstimme der Instrumente nur bei den lebhafteren Accenten der Singstimmen und immer nur harmonisch folgen durfte, bis dahin aber der vorausgegangene Accentton festgehalten werden und fortklingen sollte. Doch rühmt Ambros das Streben beider Meister nach Wahrheit des Ausdrucks und den echt florentinischen Geist, welcher ihre Werke wie die der ganzen Schule durchweht.

Der Erfolg der Euridice war ein so großer, daß die neue Form der Oper im Jahre 1606 bereits volksthümlich geworden war, da zu dieser Zeit in Rom während des Carnevals ein von

Paolo Quagliato in Musik gesetztes Drama von fünf Sängern und fünf Schauspielern auf einem herumziehenden Carro dargestellt wurde. Von den Componisten der Florentiner Schule ist hier wenigstens noch Marco di Zanobi da Gagliano mit seiner Dafne hervorzuheben. Die Vorrede zu der Ausgabe der letzteren enthält viele interessante Notizen, von denen Lindner und Klein Auszüge brachten. Bei ihm findet sich schon das Streben nach einer Gliederung der Arie.

Der neue Styl wurde von Girolamo Giacobbi, der auch der Gründer der bolognesischen Gesangschule ist, noch vor 1610 auf Bologna und von Monteverde nach Venedig übertragen und daselbst selbständig weiter entwickelt. Der Fortschritt, welchen die Oper durch Claudio Monteverde (geb. 1568 zu Cremona) erfuhr, der schon länger als Meister im alten Madrigalstyl berühmt war, auch den stile alla francese (worunter man vaudevilleartige Liederchen verstand) auf Italien übertragen haben soll und 1607 mit seinem Orfeo, 1608 mit seiner Arianna und der Tanzoper (dem Singballete) Il ballo delle ingrate, sämmtlich von Rinuccini gedichtet, hervortrat, war ein ganz außerordentlicher. Ambros (S. 364) nennt ihn den Vater der ganzen heutigen Musik. „Wenn wir von Josquino an seiner Stelle sagen müssen — heißt es bei ihm — daß er der Musik eine neue Welt eröffnete, als er die Wahrnehmung machte, es sei, wenn es nur gut und würdig zusammenklingt und die kunstvoll verschränkten Nachahmungen der Stimmen unter sich logischen Zusammenhang, architektonisch bedeutende Construction in den Tonsatz bringen, mit der Sache noch lange nicht aus — die Musik besitze auch Sprache und Ausdrucksfähigkeit für Lust und Leid der Menschenbrust 2c. — so fällt nicht weniger in's Gewicht, was Monteverde mit dem Instinct des Genies fand: er emancipirte die Dissonanz von ihrer bisherigen strengen Gebundenheit, die Septime, die None läßt er frei eintreten, ja beide als Doppeldissonanz verbinden, er begreift, der erste, die große und eigenthümliche Wirkung dreier auf einen Grundton aufgebauter kleiner Terzen, d. i. des verminderten Septimenaccordes." Die Musik wurde bei ihm zu einer Sprache der Affecte und Leidenschaften. Die rührenden Scenen seiner Arianna, von der nur der Klagegesang der Heldin erhalten geblieben ist, rissen die Hörer zu Thränen hin. Er gab der Arie eine festere Gestalt. Er erfand in dem Siciliano den

richtigen Pastoralstyl. Er ist der Schöpfer der Instrumentation, der erste, der ein Gefühl für Klangfarbe, für das Stimmungsvolle gehabt, aber er wurde sich all dieser gewonnenen Schätze doch noch nicht deutlich bewußt.

Das Orchester Monteverde's bestand aus 2 Clavicembali, 2 Contrebassi da Viola, 10 Viole de Braccio, 2 Violini piccoli alla francese, 2 chitarone, 2 orgagni di legno, 3 bassi da gamba, 4 tromboni, 1 regale, 2 cornetti, 1 flautino alla vigesima seconda, 1 clarino, 3 trombe sordine, 1 Arpa dobbia. Allein diese Instrumente wurden nur bei der Introduction (der toccata), bei Tänzen, Zwischenspielen, denen man bei ihm schon begegnet, und vielleicht bei den Chören zusammen in Anwendung gebracht. Auch bei ihm wurden zur Begleitung der Solostimmen selten mehr als 3 — 4 Instrumente verwendet.

Monteverde, der 1613 Kapellmeister an San Marco geworden war, erwarb sich durch seine Opern, zu denen noch die Proserpina rapita von G. Strozzi (1630), Adone von Paolo Vendramin (1639), Le nozze d'Enea con Lavinia und Il ritorno d'Ulisse in patria von Giacomo Bodoaro (1641), sowie L'incoronazione de Poppea von Gianfrancesco Businello (1642) gehören, einen europäischen Ruf. Dies hielt ihn nicht ab, 1633 in den Priesterstand überzutreten. Doch schrieb er noch fort für's Theater, seine Poppea im Alter von 75 Jahren, in seinem Todesjahr 1643.

Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung der Oper in's Einzelne weiter zu verfolgen. Dies gehört der Geschichte der Musik an. Es genügt darauf hinzuweisen, daß dieselbe eine ungeheure Ausbreitung erlangte. Sollen doch in Venedig allein im Zeitraum von 1637—1700 357 verschiedene Opern von 40 Componisten und in Bologna 70 Opern von 30 Componisten zur Aufführung gekommen sein.[1])

---

[1]) Ich will von den Componisten nur Francesco Cavalli, seit 1640 Kapellmeister an S. Marco (nach seinem Schützer also genannt, sein eigentlicher Name war Pier Francesco Coletti-Brusi), Cesti aus Arezzo, Giov. Legrenzi aus Bergamo um 1660 — 70 Kapellmeister an S. Marco, Ant. Zanettini, Carlo Pallaviccini aus Brescia, Marc. Ant. Zione aus Venedig erwähnen, von denen Cavalli und Cesti die bedeutendsten sind. Von den Dichtern aber

Obschon die Oper eine dem italienischen Geiste entsprungene und diesem angemessene Form ist, hat sie doch zunächst eine ihrer eigenthümlichen Natur, ihrem eigenthümlichen Wesen nur theilweise entsprechende Richtung eingeschlagen. Wie das auto sacrementale der Spanier soll auch die Oper den Beschauer und Hörer in eine über die Wirklichkeit hinausgehende Welt versetzen, nicht zwar wie jene in eine übersinnliche, transcendentale, wohl aber in eine verklärte und gesteigerte sinnliche. Es ist kein Zweifel, daß sie hierdurch vorzugsweise dazu geeignet erscheint, eine Form des romantischen Geistes zu werden und es im Interesse ihrer Entwicklung gelegen hätte, ihren Stoff vorzugsweise aus der romantischen Dichtung zu schöpfen. Wenn man die Stoffe überblickt, welche die Dichter des 17. Jahrhunderts für das musikalische Drama bearbeiteten, so findet man aber, daß der weitaus größte Theil der Mythe und Geschichte der Griechen und Römer und nur ein sehr kleiner Theil der mittleren oder neueren Geschichte Italiens entnommen ist. Nur einige behandeln auch noch Stoffe der Märtyrer- und Heiligengeschichte und der romantischen Dichtung der Neueren, meist Ariosto's und Tasso's. Daneben zeigen sich einzelne, welche rein allegorischen Inhalts, und andre, welche novellistischen Ursprungs sind. Wenn man berücksichtigt, welches Bild der nationalen Zerrissenheit die mittlere und neuere Geschichte Italiens darbietet, so kann es nicht in Verwunderung setzen, daß die Italiener da, wo sie nationales Leben darzustellen suchten, lieber auf jene große, stolze Vorzeit, die sie ja auch und vielleicht eben deshalb so hartnäckig, als ihre nationale Geschichte betrachten, zurückgriffen, womit es vielleicht auch zusammenhing, daß sie die antike Welt nur zu oft in das Costüm der Zeit kleideten, und niemand Anstoß an den schreienden Anachronismen nahm, denen man in diesen Dichtungen fast auf jeder Seite begegnet. Doch spottet nur etwas später Benedetto Marcello in seinem Teatro alla moda über diese Art der Behandlung

---

seien Gabriello Chiabrera, Paolo Ferrari und, seiner Fruchtbarkeit wegen, der Venezianer Aurelio Aurelj erwähnt; Quadrio führt von ihm allein 36 gedruckte Operndichtungen an, von denen mehrere dreimal aufgelegt wurden. Auch Giov. Andrea Moneglia aus Florenz, Matteo Noris aus Venedig und der Abbate Francesco Silvani seien aus diesem Grunde genannt.

antiker Stoffe. Insofern aber die Dichter in einem glücklichen Instincte oder von der Einsicht in das Wesen der Oper geleitet, die mythischen Stoffe, die sich am ehesten in einem romantischen Lichte darstellen ließen, besonders bevorzugten, hat das Vorherrschen der antiken Welt in der Oper der Entwicklung derselben vielleicht weniger geschadet, als daß man ihr eine der griechischen Tragödie entsprechende Form zu geben suchte, was wohl auch die Entwicklung der komischen Oper so lange gehindert hat. Doch trug hierzu ohne Zweifel noch der andere Um- und Uebelstand bei, daß nämlich die Oper sehr bald mehr durch das Auge, als durch das Ohr anzuziehen suchte, weil die musikalischen Formen, nachdem der Reiz ihrer Neuheit verschwunden war und sie durch eine immer äußerlicher werdende Technik immer leerer wurden, diese Anziehungskraft allein nicht mehr auszuüben vermochten. Daher die Dichter und Musiker nur zu bald eigentlich blos für die Gesangs- und Tanzkünstler, Maschinisten und Decorateure arbeiteten.

Auch hierbei zeigte sich aber wieder, wie entfernt man zur Zeit noch war, das wahre Wesen der neuen Kunstform richtig zu schätzen. Statt, wie es dieses gefordert hätte, auf das Malerische und Phantasievolle dabei hinzuwirken, ging die damalige Wirkung der Maschinisten und Decorateure auf mechanische Kunststücke und auf das Architektonische aus. Statt die Architektur, wo man sie darzustellen hatte, in einem malerischen Sinne aufzufassen, gab man bei ihrer Darstellung, ja selbst bei der der lebendigen Natur, symmetrischen perspectivischen Anordnungen den Vorzug.

Die Oper neigte nach kurzer Blüthe immer mehr zum Ueberladenen, Prunkhaften, Geschmacklosen, bis sie gegen Ende des Jahrhunderts einer gründlichen Reform unterzogen wurde und einen neuen Aufschwung gewann.

VIII.

Die italienische Maskenkomödie oder Commedia dell' arte.

Die volksthümlichen Stegreifspiele. — Zusammenhang derselben mit den römischen Atellanen. — Entstehung der Charaktermasken. — Zusammenhang der Commedia dell' arte mit den Maskeraden und Marionettenspielen. — Die Commedia des Beolco Ruzzante. — Die Dialektsprachen in dieser. — Einfluß auf Aretin. — Ethische Bedeutung der Lebensanschauung Beolco's. — Verhältniß zur Commedia dell' arte. — Entstehung der letzteren. — Flaminio Scala. — Die Canevas. — Charakteristik der einzelnen Masken: Arlecchino, Pulcinella, Capitano, Bertolino, Amoroso, Pantalone, Dottore, Stentorello, Amoroso, Brighella, Scaramuccia, Coviello, Tabarino, Tartaglia. — Vorzüge und Nachtheile der Commedia dell arte. — Disposition des italienischen Naturells dafür. — Verhältniß zur Commedia sostenuta. — Begünstigung der Commedia dell' arte durch die Theatereinrichtungen in Italien. — Verfall und Wiederaufblühen. — Gegenwärtiger Zustand.

Italien hatte durch sein gelehrtes, aus der Wiedererweckung der erhalten gebliebenen griechisch-römischen Tragödie und Komödie hervorgegangenes und auf deren Nachahmung beruhendes Drama die Entwicklung eines wahrhaft nationalen Dramas zwar zunächst gehemmt, gleichwohl aber den Grund zu dem heute die Bühnen aller Länder Europa's beherrschenden Drama gelegt und diesem die ihm eigenthümliche Form in der Hauptsache angewiesen. Es hatte ferner auf diesem Wege im Schäferspiel und in der Oper zwei neue, ihm eigenthümliche Formen geschaffen, die schon früh einen nationalen Charakter gewannen und, vielfach in einander übergehend, jenes für längere Zeit an den Höfen Europa's, dieses bis heute auf den Theatern aller Länder desselben herrschend wurden und hier eine bald mehr bald minder eigenthümliche Entwicklung erhielten. Wenn diese beiden, den Italienern eigenthümlichen Formen des neueren Dramas, ebenso wie das gelehrte (die Commedia erudita und die Tragödie) zunächst einen ganz höfischen Charakter annahmen, so sollte sich neben ihnen aus den alten Stegreifspielen des Volkes noch eine dritte Form entwickeln, die ebenfalls national, zugleich aber ganz volksthümlich war und besonders darum zu hoher Vollendung gelangen mußte, weil in ihr der den Italienern eigene Sinn für das Burleske und das ihnen dafür eigene Talent zu freiester Entfaltung kam. Die Commedia dell' arte erfuhr aber ebenso nach Form und Inhalt einen Einfluß von der Commedia erudita, wie sie ihn

auf diese selbst wieder ausübte. Beide entwickelten sich in einer gewissen Wechselwirkung mit einander.

Francesco Sansovino[1]) hat nicht nur behauptet, daß Francesco Cherea, nachdem er der Erstürmung Roms (1527) glücklich entgangen war, die Schauspielkunst auf Venedig übertragen habe, sondern ihm noch außerdem die Erfindung der Commedia dell' arte zugeschrieben. Allein diese Nachricht ist sicher ebenso unrichtig in ihrem zweiten, wie in ihrem ersten Theile; denn daß die Schauspielkunst nachweislich schon beträchtlich früher in Venedig zu Hause war, hat bereits von mir berührt werden können (II. Hlbbd. S. 98), daß aber Cherea hier auch selbst schon viel früher seine Kunst ausgeübt hat, geht aus verschiedenen neuerdings an's Licht gezogenen Ueberlieferungen hervor, ohne daß der commedia dell' arte dabei irgend Erwähnung geschieht oder irgend eine Beziehung auf einen Antheil Cherea's an ihr, noch auf das Dasein derselben zu dieser Zeit schließen ließe.

Es ergibt sich nämlich aus den archivalischen Auszügen des Marino Sanudo[2]), daß Francesco Cherea schon vor dem Jahre 1508 in Venedig wegen seines schauspielerischen Talentes berühmt war, schon damals den Namen Cherea besaß, den er sich durch seine vorzügliche Darstellung des gleichnamigen Terenzianischen Charakters erworben haben soll. In allen Nachrichten, die wir über ihn bis jetzt haben, ist immer nur von seiner Betheiligung an den Darstellungen des gelehrten Dramas die Rede, sowohl während seiner ersten Anwesenheit in Venedig, die sich bis zum Jahre 1513 verfolgen läßt, wie während seines Aufenthaltes in Rom, welcher sich bis 1527 ausdehnte, und nach seiner Rückkehr in jene erstere Stadt[3]).

---

[1]) In seinem Venetia città nobilissima et singolare. Venet. 1587. S. 168.

[2]) Ancona, a. a. O. II. S. 226.

[3]) Es finden sich hierüber bei Ancona folgende Notizen: Im Jahre 1508 spielte Francesco Cherea, der schon früher dergleichen Vorstellungen gab, in dem „Menechin“ des Plautus. In diesem Jahre wurde aber das Spielen von Komödien vom großen Rathe ganz untersagt, wobei es heißt: „È da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal a Cai di X. per recitar dite comedie.“ Im Jahre 1512 heißt es ferner: „Der wackere Cherea hat seine theatralischen Uebungen wieder auf-

Doch ist es immerhin wahrscheinlich, daß er, seit seiner Uebersiedelung nach Rom, sich dem schauspielerischen Berufe ausschließlich oder doch vorzugsweise zuwendete. — Von andrer Seite hat man die commedia dell' arte aber auch wieder in directen Zusammenhang mit den Atellanen der Römer zu bringen gesucht, von denen sich in den Stegreifspielen des Volkes eine lebendige Tradition erhalten habe. In der That standen zur Zeit des Cassiodor (Anfang der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts) die Mimen der Römer noch immer in Blüthe. Oeffentliche Bühnen wandernder Schauspieler sind in Italien noch im 9. Jahrhundert urkundlich bezeugt. Thomas Aquino spricht in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Histrionen und einer histrionatus ars, die sich nach ihm durch mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen ließ. Es ist demnach kein Zweifel, daß es weltliche volksthümliche Spiele durch das ganze Mittelalter gab und diese in einem, wie es scheint, ununterbrochenen Zusammenhang mit den Atellanen und Mimen der Römer standen. Auch ist dargethan, daß der Name Zanni, welchen man in den Ueberlieferungen des Mittelalters den Possenreißern der Volksspiele gegeben findet, auf die Sanniones des Alterthums hinweist. Ja man hat sogar den Namen des Pulcinella mit dem Beinamen, welchen der Maccus der Römer bei diesen wegen der schnabelförmigen Form seiner Maskennase und seiner kreischenden Stimme erhalten hatte, mit dem Namen Pullus Gallinaceus in Verbindung gebracht, von dem Pulcino und Pulcinella eine Zusammenziehung sein soll. Auffällig ist in der That, daß das Costüm dieses letzteren mit dem einer erst viel später (1727) in Rom gefundenen (jetzt im Museum Capponi befindlichen) kleinen Bronzefigur in auffälliger Weise übereinstimmt, in der man die Abbildung des Maccus zu erkennen vermeint. Auch sonst hat es nicht an Aehnlichkeiten und Deutungen gefehlt. In dem buntfleckigen Kleid des Arlecchino glaubte man das Gewand

genommen und bei der Aufführung einer Tragödie und einer Egloga mitgewirkt." Am 6. Februar 1513 wurde im Hause Fracasso's da San Severino alla Zuecca die Comedia di pastore von dessen Cancelliere Cherea aufgeführt. In den Jahren 1518 und 1521 wurden die Schauspiele in Venedig wieder verboten, nach kurzen Unterbrechungen aber auf's Neue aufgenommen, wobei hervorgehoben wird, daß sie nun mehr als je in Aufnahme kamen und Zuan Polo und der von Rom zurückgekehrte Cherea sich besonders darum verdient machten.

des Mimus Centuculus, in dessen schwarzer Maske eine Nachwirkung der Gewohnheit der Phallophoren, sich das Gesicht mit Ruß zu beschmieren, in dem Stocke des Pulcinella und der Pritsche des Arlecchino eine Hinterlassenschaft der Bauern des griechischen Theaters zu erkennen, die mit einem Krummstabe, dem Attribute der komischen Muse, versehen waren. Wenn es aber hiernach auch immerhin möglich ist, daß sich von den alten Atellanen und Mimen der Römer noch etwas mehr, als der Name Zanni, erhalten hat, so wird man doch andererseits zu berücksichtigen haben, wie sehr sich mit den Spielen die Form der Darstellung, daher auch das Costüm, im Laufe der Zeiten wieder verändern mußte. Führt man doch einen großen Theil grade der ältesten der Charaktermasken der italienischen commedia dell' arte auf die charakteristischen Unterschiede der verschiedenen landschaftlichen und städtischen Bevölkerungen zurück, von denen jede ihren eigenen Spaßmacher zu besitzen, d. i. ihre eigenen Thorheiten belachen zu können, noch mehr vielleicht aber die charakteristische Eigenthümlichkeit der anderen in wechselseitiger Eifersucht verspottet zu sehen wünschte. Wird uns doch ein flüchtiger Blick auf die geschichtliche Entwicklung dieser verschiedenen Masken belehren, daß, hiervon ganz unabhängig, die individuelle Naturanlage und Begabung der Darsteller auf sie einen ganz außerordentlichen Einfluß ausübte, der stärker als die Tradition der Bühne war und zur Metamorphosirung ihrer Masken am meisten beigetragen haben dürfte. Mußte diesen Einflüssen doch die Maske sogar selbst noch zum Opfer fallen, die später nur von den vier Hauptmasken (Arlecchino, Brighella, Dottore und Pantalon) obligatorisch getragen wurde. Ja, als Angelo Constantini, welcher den Mezzetino geschaffen und diesen ohne Maske mit so großem Erfolge gespielt hatte, es versuchte, unter diesem Namen auch noch die Rolle des Arlecchino, diesen der Gewohnheit gemäß, aber nun in der Maske zu spielen, widersetzte sich auch dem noch das Publicum, welches des wunderbaren Mienenspiels dieses Darstellers nicht verlustig gehen wollte. Auch Tiberio Fiorillo, welcher den Scaramuccia zu höchster Vollendung gebracht, legte aus diesem Grunde die bisher bei dieser Rolle üblich gewesene Maske ab und rieb sich das Gesicht nur mit Mehl ein.

Wenn sich die Stegreifspiele wirklich in so drastischer Weise

von den übrigen Spielen unterschieden haben sollten, wie es durch den Gebrauch der Maske und das phantastische Charaktercostüm bedingt ist, so würde es in der That kaum zu begreifen sein, daß hiervon gar nichts in die übrigen Spiele der Zeit mit übergegangen und keine einzige Nachricht darüber erhalten geblieben wäre. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß das Studium der Alten die Kenntniß von der Beschaffenheit der alten volksmäßigen Spiele und vom Gebrauche der Maske vermitteln mußte. Ja, es ist mehr zu verwundern, daß man die Maske nicht in die Tragödie und in die commedia erudita einführte, als daß man sich derselben bei den Maskeraden und der commedia dell' arte bediente. Doch gesetzt, daß die Maske der Römer wirklich ganz außer Gebrauch kam, warum nur hätte man sie nicht ebenso gut, wie einst diese oder die Griechen auf's Neue wieder erfinden können? Der Trieb zur Verstellung ist eben so alt, wie der Trieb zur körperlichen Nachahmung. Nichts lag daher näher, als nach Hülfsmitteln dafür zu suchen und diese unter anderem in der Maske zu finden. Die Maskeraden des Carnevals beruhten zuletzt auf nichts anderem. Wir hören weit früher von ihnen, als von der Anwendung der Masken in den Komödien. Riccoboni, welcher den Zusammenhang des italienischen Maskenspiels mit den Atellanen der Römer doch so entschieden vertheidigt, glaubt nichtsdestoweniger die Einführung der Maske in die Komödie auf die Maskeraden des Carnevals zurückführen zu sollen. Gewiß standen beide in Wechselwirkung. War doch Verlachung und Verspottung wenigstens theilweise gemeinsamer Zweck. Ich glaube sogar, daß das lange Festhalten des Stegreifspiels an der Maske wenigstens mit auf die Bedeutung zurückzuführen ist, welche im Leben der Italiener der Carneval mit seinen Vermummungen und in beiden die volksthümlichen charakteristischen Masken als Repräsentanten der italienischen Volkslust behaupteten. Besonders in Venedig war das Tragen der Maske auch außer der Carnevalszeit in Gebrauch. Die Vornehmen bedienten sich ihrer öffentlich, um sich unter derselben der Amtstracht enthalten zu können; die Courtisanen aus anderen Gründen. Wenn aber auf diese Weise die Masken ihren Weg in den Zuschauerraum des Theaters fanden, warum hätten sie ihn wohl nicht ebensogut mit ihren landschaftlichen Unterschieden auf die Bühne finden sollen.

Doch trug vielleicht noch ein anderes Moment zu jenem Festhalten bei, der Einfluß der Marionetten, welche, ebenfalls griechisch-römischer Abkunft, sich durch das ganze Mittelalter, gleichviel mit welchen Veränderungen, erhalten zu haben scheinen. Aristoteles nennt als das Geburtsland derselben Aegypten, wo sie bei den Processionen verwendet worden seien. Der Gebrauch übertrug sich dann auf Griechenland und Italien. Auch der Name Marionetten, der von Mariola, dem Diminutiv von Maria, herkommen soll, welchen die Kinder den kleinen Standbildern der Maria in den Kirchen zu geben pflegten, weist auf eine Verwendung derselben im religiösen Cultus hin. Andererseits benutzte man sie auch schon im Alterthum zu theatralischen Spielen. Sie standen auch hier schon in einer ähnlichen Verbindung mit den Atellanen, wie später mit der commedia dell' arte und dem Theater überhaupt. Noch heute leben auf den Marionettentheatern und auf den Maskenbällen verschiedene Figuren der Bühne fort, welche von dieser schon seit lange verschwunden sind. Ja, die Marionetten haben in Italien sogar von einer Figur der commedia dell' arte den Namen burattini erhalten. Wenn aber das Marionettentheater nachweislich derartige Einflüsse von der Bühne empfing, warum sollte die commedia dell' arte dann nicht ebensogut von ihnen einzelne Gestalten und Formen entlehnt und diese weiter entwickelt und vervielfältigt haben?

Die komische Wirkung der Marionetten beruht wesentlich auf dem komischen Gegensatz und Widerspruch der mechanischen und der vom Willen beeinflußten organischen körperlichen Bewegung. Ein ähnlicher Gegensatz ließ sich aber auch von dem lebendigen Darsteller wieder hervorrufen, wenn dieser seinen Bewegungen den Schein von mechanischen Bewegungen, den Schein des Marionettenhaften gab. Schon der Gegensatz zwischen der unbeweglichen Gesichtsmaske, als des beweglichsten Theiles des Körpers und dem beweglichen und bewegten übrigen Körper konnte einen derartigen komischen Contrast erzeugen.

So weit es sich heute beurtheilen läßt, scheint die commedia dell' arte, das charakteristische Stegreifspiel, anfänglich ohne Masken gespielt worden zu sein, falls nämlich, wie ich kaum zweifle, die commedia des Beolco Ruzzante, wenngleich nicht die ur-

sprünglichste, so doch eine der ursprünglicheren Formen derselben ist. Klein hat freilich behauptet, daß die Komödie des Beolco Ruzzante eine Maskenkomödie wie die commedia dell' arte, wennschon von dieser im Uebrigen wesentlich verschieden gewesen sei. Klein hatte sich jedoch mit der Literatur über diesen Dichter, der erst neuerdings die verdiente Beachtung und ein eingehenderes Studium gefunden hat, noch nicht so vertraut gemacht, um das Verhältniß beider richtig beurtheilen zu können. Unstreitig besteht ein Unterschied zwischen der commedia des Ruzzante und der commedia dell' arte oder a soggetto, aber er beruht nicht darauf, daß jene geschrieben und eingelernt, also das ist, was der Italiener die commedia sostenuta nannte, diese dagegen nach einem gegebenen tema oder soggetto, nach einem Scenarium, auch ossotura oder canevase genannt, aus dem Stegreife, all' improvviso, gespielt wurde, weil es noch ungewiß ist, ob die Komödien des Beolco Ruzzante, die erst nach seinem Tode im Druck erschienen, nicht wenigstens zum Theil früher aus dem Stegreif gespielt worden sind, ehe sie von ihm ausgearbeitet und niedergeschrieben wurden, worauf M. Sand[1]) aus einzelnen Stellen derselben schließen zu dürfen glaubt. Es würde wenigstens nicht der einzige Fall dieser Art sein, da verschiedene der späteren Scenariendichter ebenfalls einzelne ihrer Stegreifspiele nachträglich ausgearbeitet und durch den Druck veröffentlicht haben, was z. B. von Francesco Andreini (genannt Capitano Spavento), Silvio Fiorillo (genannt Capitano Vanaglorioso), Giovan Battista Andreini (genannt Lelio), Niccolo Barbieri (genannt Beltrame) und neben vielen Anderen auch von Goldoni geschah. Wogegen die geschriebene Komödie des Beolco Ruzzante, wie es scheint, nur wenige Nachahmer fand, von denen der Venetianer Andrea Calmo, dessen Stücke zwischen 1549 und 1556 erschienen, der bedeutendste ist. In ähnlichem volksthümlichen Geiste

---

[1]) Masques et Bouffons, II. S. 114. Paris 1860. Verschiedene Stellen seiner Stücke sind nämlich auch jetzt noch nicht ausgeführt, sondern in der Art der Scenarien behandelt. Auch scheint es, daß keine der uns von Beolco erhaltenen Komödien vor 1528 niedergeschrieben wurde, das ist also zu einer Zeit, da er schon seit 8 Jahren mit seinen Dialektstücken in Venedig Aufsehen erregt hatte. Ein Theil derselben ist freilich gar nicht gedruckt worden, sondern als Manuscript im Besitze seines Schützers Cornelio geblieben.

scheinen noch der Venetianer Antonio da Molina gen. Burchiella, der Neapolitaner Cesare Cortese, der Milanese Carlo Maria Maggi, sowie der uns schon bekannte Arione aus Asti und Giovanni Bricci in Rom (geb. 1582) geschrieben zu haben. In Bezug auf die äußere Form bestand der Hauptunterschied der Beolco'schen Komödien und der späteren commedia dell' arte wohl nur darin, daß jener das Gewicht auf die landschaftlichen Unterschiede des Volkscharakters legte, daher auch die Verschiedenheit der Dialekte bei ihm eine so große Rolle spielt, und daß er die schauspielerischen Typen frei nach dem Leben, nicht nach der Bühnenüberlieferung schuf. Ich glaube daher auch nicht, daß er sich, wie Riccobini und nach ihm Klein behauptet, der Maske und bestimmter feststehender Costüme bediente, obschon es immerhin möglich ist, daß er in dem Bestreben, jedem Charakter das angemessenste Costüm zu geben, dieses gelegentlich gewissen charakteristischen Carnevalsmasken entlehnt haben könnte, falls er es hier in einer Weise ausgebildet fand, die sich der Volksphantasie bereits bemächtigt hatte. So wenig wir in seinen Komödien schon die Namen der hauptsächlichsten Charaktermasken der späteren commedia dell' arte, wohl aber den geistigen Typen von nicht wenigen derselben begegnen, die diese letztere dann ergriffen, festgehalten und in ihrer Art weiter aus- und umgebildet haben mag, so wenig dürften diese Typen bei ihm schon das charakteristische Costüm gehabt haben, welches sie bei der commedia dell' arte, wenn auch nicht für immer, so doch für längere Zeit traditionell festhielten. Ich glaube dies theils aus dem Umstande schließen zu dürfen, daß nur einzelne Namen seiner Personen, wie sein Ruzzante, sein Cornelio und seine Fiorina, in verschiedenen seiner Stücke, und zwar der Ruzzante am meisten, noch wiederkehren, theils aber auch aus der Art seiner Dramen und seiner poetischen Anschauung, die beide sowohl ganz naturalistisch, als ganz individuell sind. Beides würde unter dem feststehenden conventionellen Typus der äußeren Erscheinung gelitten haben, denn dieser hat der commedia dell' arte den verallgemeinernden symbolischen Charakter verliehen.

Dies Alles hängt mit der Eigenart des merkwürdigen Mannes zusammen, den ich daher etwas näher in Betracht ziehen will.

Angelo Beolco, genannt il Ruzzante, geboren 1502

zu Padua, von dem Bernardino Scardeon in seinem Werke De antiquitate urbis Patavii (1560) sagt, daß er für Padua das gewesen sei, was Plautus als Dichter, Roscius als Schauspieler für Rom war, und den M. Sand den Molière der Italiener nennt — Beolco hatte ohne Zweifel eine gute Bildung genossen. Auch seine gesellschaftliche Stellung scheint eine bevorzugte gewesen zu sein, da seine Schauspieler aus lauter paduanischen Edelleuten bestanden, von denen noch einige Namen erhalten geblieben sind: Hieronimo Zanetti, welcher von der Rolle des Vezzo auch diesen Beinamen erhalten hatte, Castegnola, der aus gleichem Grunde Bilora, und Marco Aurelio Alvarotto, welcher Menato genannt wurde. Mit letzterem, den er in einem erhalten gebliebenen Briefe seinen lieben Maestro nennt, scheint er besonders befreundet gewesen zu sein. Das gilt auch von Aloysio Cornelio, einem reichen, gastfreien Venetianer, auf dessen Villa in Codevigo bei Padua Beolco mit seinen schauspielerischen Freunden häufig die Sommermonate verbrachte, wobei er seine Liebe zur Natur und zum Landleben weiter ausbilden konnte. Sand hält es für möglich, daß die Rolle des Cornelio, in welcher der Dichter den Typus des Pantalons feststellte, von jenem Aloysio Cornelio, der sie vielleicht zuerst dargestellt haben mag, den Namen empfing.

Man sagt, daß Beolco anfänglich im Geiste der gelehrten Dichtung geschrieben, damit aber keinen Beifall gefunden, sondern diesen sich erst mit seinen ländlichen Dialektspielen erworben habe. Daß Beolco die Lustspiele der Römer gekannt und studirt hat, unterliegt keinem Zweifel. Nicht nur seine Prologe sprechen dafür, er hat ihnen auch verschiedene Situationen und Charaktere entlehnt, ja seine Vaccaria ist in der Hauptsache nur eine Umbildung der der Asinaria zu Grunde liegenden Fabel und der in ihr enthaltenen Verhältnisse, die freilich von ihm in ganz selbständiger Weise, in einem ganz eigenartigen volksthümlichen Sinne und Geist, frisch aus der Natur und den Zuständen des italienischen Lebens und mit dem diesem eigenthümlichen Colorit entwickelt und zur Darstellung gebracht worden sind. Wenn aber Beolco, ehe er seine volksthümlichen Lustspiele schrieb, wirklich einige Versuche in der commedia erudita gemacht haben sollte, so müßten doch diese noch in die Zeit seiner allerfrühesten Jugend fallen, da er bereits mit 18 Jahren durch

seine ländlichen Spiele in Venedig Aufsehen erregte, das ist also viel zeitiger, als von den Geschichtsschreibern gewöhnlich angenommen wird, welche sein Auftreten erst in dieselbe Zeit verlegen, in welcher Aretino sich nach Venedig gewendet hat. Dagegen finden sich in den Auszügen des Maria Sanudo schon im Jahre 1520 „comedie a vilanesca und comedie di Padovaniella vilana“ erwähnt, welche von einem gewissen Zarante (Ruzzante) herrührten. Die Namenverderbniß zugegeben, mußte demnach Beolco den Charakter des Ruzzante schon damals geschaffen haben.

Riccoboni meint, daß Beolco durch den Poenulus des Plautus, in welchem dieser einen Karthaginienser mit seiner Sprache eingeführt hat, dazu veranlaßt habe, sich der verschiedenen Dialektsprachen, sowie auch der griechischen Sprache, wie diese damals im Verkehr zu Venedig gesprochen werden mochte, für seine Darstellung zu bemächtigen. Man braucht aber die Anregungen hierzu so weit nicht zu suchen, da sie ja nahe genug im Leben der Zeit lagen. Der komische Contrast der Dialekte und fremder von der Nationalsprache gebrochener Sprachen hat wohl zu allen Zeiten, in welchen er empfunden wurde, zur Nachahmung und Verspottung gereizt. Wir sehen ihn noch heute, wennschon in beschränkter Weise, auf unserer Bühne benutzt. In Italien war dies, wie wir gefunden (S. 463), schon seit lange von den höfischen und gelehrten Dichtern geschehen, und auch neuerdings wieder durch Typhis Odarius in Padua und durch die makaronischen Dichtungen Folengo's, die in einem witzigen Gemisch des Lateinischen mit dem Italienischen bestanden, in die Mode gebracht worden. Des letzteren Opus Merlin Coccaji (eine Sammlung makaronischer Dichtungen) war bereits 1517 in Venedig erschienen. Auch ist bei dem Aufsehen, das diese letztere erregte, nicht zu bezweifeln, daß Beolco sie kannte, doch mußte dem Jüngling, dem eine lebendige Lebensbeobachtung, ein tiefer und feiner Natursinn und eine rasche Auffassung des Lächerlichen der Erscheinungen eigenthümlich gewesen sein muß, jener Contrast noch überdies in Venedig, wohin er ohne Zweifel bisweilen kam und wo Menschen aus allen Gegenden Italiens und der Welt zusammenflossen und in lebhaften öffentlichen Verkehr mit einander traten, so wie bei seinen Besuchen in Codevigo auf Tritt und Schritt entgegenkommen. Was bedurfte es da weiter, als eines zufälligen

Anstoßes, der ihn zur dramatisch-theatralischen Benützung dieses Contrastes bestimmte. Man wird wohl nicht irren, daß die nächste Anregung von dem Dialekte der ländlichen Bevölkerung seiner Vaterstadt ausging, da dieser in allen seinen Stücken in bevorzugter Weise vertreten ist. Der Dichter legte ihn unter anderen auch dem Ruzzante in den Mund, welchen er selbst mit Vorliebe spielte und dem er eben deshalb seinen Schauspielernamen entlehnte.

Beolco führte in seine Stücke den venetianischen, bolognesischen, bergamaskischen, paduanischen, florentinischen Volksdialekt und das gebrochene Griechische ein. Er legte das Venetianische seinen komischen Alten, meist venetianischen Kaufleuten, in den Mund, in denen man den Typus des Pantalon findet, das Bolognesische seinen Gelehrten, denen die wesentlichen Züge des Dottore schon eigen, das Paduanische seinen Bauern, das Bergamaskische seinen Dienern, in welchen, was die tölpelhaft-dummen betrifft, der Charakter des Arlecchino, was die spitzbübischen, schlauen angeht, der des Scapino schon vorgebildet erscheint.

Es ist kein Zweifel, daß das Glück, welches seine Stücke machten, wesentlich mit auf dem komischen Contraste der dialektischen Verschiedenheiten beruhte, daß aber, wie groß auch der Einfluß war, welchen dieselben auf die Ausbildung der commedia dell' arte, ja auf die des italienischen Lustspiels überhaupt ausgeübt haben, selbst schon zu seiner Zeit die wesentlichsten Vorzüge seiner Kunst unbemerkt blieben, so daß man ihn fast nur in den Aeußerlichkeiten seiner Stücke nachahmte, und diese ebendeshalb in der Folge mehr und mehr in Vergessenheit geriethen[1]). So zahlreiche Ausgaben von

[1]) Von seinen Werken erschien zuerst La Piovana, comedia, Vinegia 1548 (bis 1559 dreimal aufgelegt), L'Anconita, comedia. Vinegia 1551 (bis 1561 noch viermal aufgelegt), La Moschetta, comedia, Vinegia 1581 (bis 1585 noch zweimal aufgelegt), La Vaccaria, Vinegia 1551 (bis 1561 noch dreimal aufgelegt), La Fiorina, comedia, Vinegia 1551 (bis 1557 noch zweimal aufgelegt, nebst einem falschen Nachdruck unter dem Namen Andrea Calmo's) 1563 erschienen diese fünf Komödien gesammelt. — Im Jahr 1584, 1598 und 1617 erschienen Gesammtausgaben der Werke des Dichters. Die letzte in Vicenza. Sie enthält außer jenen fünf Komödien noch drei andere ohne Titel, die nur als Dialoge bezeichnet sind, (von ihnen wurde die eine bereits im Jahre 1555 gedruckt, als Jahr der ersten Aufführung ist 1528 bezeichnet) und eine La Rhodiana benannte Komödie, die ebenfalls schon früher einzeln unter Ruzzante's Namen im Druck erschienen sein

seinen Komödien bis zum Jahre 1617 entstanden, so plötzlich erstarb von hieran das Interesse daran. Und wie populär sie zu ihrer Zeit auch gewesen sein müssen, so gehört doch jetzt ein eingehendes Studium dazu, um sie ihrem Wortlaute nach überhaupt nur verstehen zu können. Selbst die meisten Geschichtschreiber haben sich begnügt, das Lob ihrer Vorgänger zu wiederholen, ohne die wahre Bedeutung dieses Dichters selbst näher in's Licht zu stellen. Dies ist der neuesten Zeit vorbehalten geblieben und insbesondere hat sich M. Sand (a. a. O.) darum ein großes Verdienst erworben.

Als Aretino nach Venedig kam, stand hier Beolco bereits länger in Blüthe. Kein Zweifel, daß er dessen Spiele hier kennen lernte. Doch könnte er immer nur in einem Punkte entschieden von ihm beeinflußt worden sein, in dem Eintreten für das national-volksthümliche Element gegenüber der gelehrten Nachahmung der römischen Dichter. Aretino's Verdienste würden in dieser Beziehung nur noch darin bestehen, dem Vorgange Beolco's durch das Gewicht seines Namens eine größere Bedeutung gegeben zu haben. Er würde aber nur in seine Fußtapfen getreten sein, um sie, anderen Zielen zustrebend, sofort wieder zu verlassen. Ruzzante erhielt seine Impulse nicht blos, wie Aretino, vom Verstande, er empfing sie zugleich von einem für die Liebe zur Natur und zur Wahrheit erfüllten Herzen. Von welchem feinen tiefen Naturgefühl der anmuthige Geist dieses Dichters bei aller äußeren Derbheit, die seine Komödien zeigen, bewegt wurde, geht am entschiedensten aus jener phantasievollen Epistel an „Messire Marco Alvarotto" hervor, die denselben noch überdies von einer ganz neuen Seite zur Erscheinung bringt. Sein Fehler war nur, daß er in seinen Komödien den Begriff der Naturwahrheit allzusehr einengte. „Ich sehe nicht ein — heißt es z. B. in seinem Sendschreiben an Cardinal Cornaro — warum, da ich bäuerliche Typen auf dem Theater einführe, ich sie lieber florentinisch, als ägyptisch sprechen lassen sollte. — Die Welt kehrt sich um, jeder sucht den Kopf höher zu tragen, als er ihm steht. Nichts will sich der Natur mehr anbequemen. Jeder läßt sich von den Prätensionen der

muß, da dies von Andrea Calmo, der sie als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, als buchhändlerische Fälschung bezeichnet wird. Ihnen schließen sich noch drei Sendschreiben des Ruzzante an die Cardinäle Cornaro und Pisani und an Marco Alvarotto an.

Anderen verblenden, statt in seiner Einfachheit zu verharren. So sucht man denn auch seine Sprache zu verändern, statt die eigene zu brauchen. Alles läuft dem äußeren Schein, unbekümmert um den Weg des Rechten, nach. Und das ist von Uebel."

Ebenso wie ihn die Liebe zur Wahrheit in eine gewisse Beschränktheit trieb, die zugleich eine nationale und künstlerische war, verleitete ihn wohl auch die Liebe zur Natur fast bis zur Einseitigkeit.

Es konnte bei diesen Ansichten nicht fehlen, daß Beolco die Sitten und die Entsittlichung der Zeit mit eben so großer Rücksichtslosigkeit und mit noch größerer Derbheit darstellte, wie Aretino. Wenn er sie aber auch, gleich diesem, komisch beleuchtet, blieb er doch frei von aller Lüsternheit und Frivolität. Seine Darstellung ging aus einem Herzen hervor, das warm für die Menschheit schlug[1]) und auf dessen Grunde ein Ideal der Menschheit lebte. Ohne dabei je moralisirend zu werden, suchte er die Zeit zu bessern, indem er ihr den Spiegel vorhielt. Er ist oft rührend, ohne doch je sentimental zu werden, und durch seinen Humor geht nicht selten ein tragischer, ja man könnte zuweilen selbst sagen, ein revolutionärer Zug.

Das letztere ist z. B. in einem der nur als Dialoge bezeichneten Komödien der Fall. Es handelt sich darin um die Frau eines armen Teufels, Bilora, die diesem ein reicher alter Wollüstling mit seinem Geld abspenstig gemacht hat. Bilora kann trotz der Untreue Dina's aber nicht von ihr lassen. Er geht, sie aufzusuchen, klopft an die Thüre des Reichen und wird halb mitleidig, halb hoffärtig von seinem im Wohlleben noch schöner gewordenen Weibe empfangen.

---

[1]) Man lese z. B. nur folgende Stelle seines schon angeführten Briefes an den Cardinal Francesco Cornaro, der mitten in die Schrecken, welche der spanische Krieg hinterlassen, nach Padua kam: „Unsere große Mutter, die Kirche, die Dir, Du guter Cardinal, diesen Hut gegeben, gab Dir ihn nicht, Dich vor der Sonne und vor Sommersprossen, sondern um uns alle zu schützen und diesen purpurnen Mantel, uns Alle darin, wie die Henne die Küchlein, an's Herz zu drücken. O gieb uns der Ruhe, dem Vertrauen zurück! Sieh', was aus diesem Lande geworden. Verstummt sind die Lieder der Mädchen und Jünglinge, ja selbst die der Vögel, auf Wegen und Fluren. Denn wahrhaftig, ich glaube, daß die Nachtigallen ihre schöne Stimme verloren haben. Es gibt keine Spiele und Feste mehr. Ein Elend ist über das Land gekommen, welches uns sagen läßt: Selig die Todten, welche den Krieg, den Verfall, die Pest nicht zu erleben brauchen. Das Erbarmen klopft von Thüre zu Thüre, aber Niemand ist da, der es aufnehmen will."

Anfangs stellt sich Dina, als ob sie Bilora nicht kenne. Er aber fordert sie auf, zu ihm zurückzukehren. Sie möchte es wohl, weil ihr das Alter an ihrem neuen Liebhaber gar nicht behagen will, möchte es aber auch wieder nicht, weil sie bei Bilora nur Entbehrung und Armuth zu erwarten hat. „Vorràe e si no vorràe“ ist ihre ausweichende Antwort. Messire Andronico soll es entscheiden. Bilora soll wiederkommen. — Bilora geht, doch nicht, ohne eine unheimliche Drohung auszustoßen, schickt doch noch einen Bekannten ab, den alten Bauer Pittora, der mit Andronico unterhandeln soll. Dieser weist denselben anfangs rund ab, bis Pittora den Vorschlag macht, Dina selbst darum zu befragen. Andronico geht darauf ein. Er ist seiner Sache gewiß. „Hör' mich an, meine Liebe, redet er sie in ruhigem, freundlichen Tone an, hier dieser brave Mann kommt von Deinem Gatten geschickt, und wir sind übereingekommen, daß Du zu ihm zurückkehren oder auch bleiben kannst, je wie Du das eine oder das andere willst. Du weißt, wie glücklich es Dir bei mir ergangen ist, und daß ich es Dir niemals an etwas fehlen gelassen habe. So thue denn, wie Du willst und wie es Dir am besten behagt; ich sage kein Wort mehr.“ Dina hat in der That keine Lust, zu dem armen Teufel von Manne zurückzukehren, so daß Pittora unverrichteter Sache wieder heimziehen muß. Er ist so ärgerlicher Stimmung darüber, daß er sich auch noch selbst mit dem gereizten und verbitterten Bilora entzweit, der seine finsteren Entschlüsse gefaßt hat und dem alten Verführer an's Leben will. Mit einem Stocke bewaffnet lauert er demselben nun auf und erschlägt ihn auch ohne weiteres; womit das Stück einen jähen und grellen Abschluß erhält. — Der Ton ist fast lustspielartig und das Ganze doch eine Tragödie, die in ihrer Einfachheit von ergreifender Gewalt ist.

Die veredelnde Gestaltungskraft Beolco's zeigt sich dagegen vielleicht nirgend entschiedener als in seiner Vaccaria[1]), die eine Nachbildung der plautinischen Asinaria ist. Obschon er die Hauptverhältnisse der Fabel bestehen ließ, hat er aus der Courtisane des Plautus in seiner Fiorinetta das reizendste Wesen gemacht, die sich

---

[1]) Im Auszuge mitgetheilt bei Sand. a. a. O. II. 156.

zwar von der Liebe an einen Abgrund reißen läßt, insofern sie, wie Gretchen den Einflüsterungen Martha's und der Versuchung Faust's, denen ihrer Mutter und Flavio's nicht widersteht. Doch ist es auch wieder die Liebe, welche sie rettet, insofern sie ihr Kraft gibt, jeder anderen Zumuthung ihrer Mutter mit Entschiedenheit und Festigkeit entgegenzutreten, wodurch sie endlich doch die Abneigung von Flavio's Eltern gegen eine Verbindung mit ihr überwindet.

An nicht wenigen Stellen der Schriften Beolco's mag es scheinen, als ob er trotz seines komischen Uebermuths und seiner komischen Kraft vom Pessimismus ergriffen gewesen sei und wie so viele Komiker zur Melancholie geneigt habe. Allein aus einem seiner späteren Aufsätze, aus jenem im Jahre 1535 an Alvarotto gerichteten Schreiben, in dem man bis auf den Grund seines sonnenhellen Gemüths sieht, geht deutlich hervor, daß wie lebhaft er das Elend und die Gebrechen der Zeit auch empfand, er doch immer in der Natur nur Ordnung und Schönheit erblickte und die Freude an der Welt durch die Verderbniß der Zeit sich nicht trüben ließ. Jedoch der Entschluß, den, wie er scherzhaft hier sagt, er gefaßt hatte, das schöne Land der Welt niemals verlassen zu wollen oder doch wenigstens der letzten einer zu sein, sollte ihm vom Schicksal leider nur allzusehr verkürzt werden. Bereits am 17. März 1542 erlag er dem Tode, in Armuth zwar, wie es in einer Stelle des ihm befreundet gewesenen Spero Speroni heißt (der ihn auch in seinem Dialoge über den Wucher redend eingeführt hat), und dessen Canace er eben noch zur Aufführung hatte bringen wollen, doch allgemein verehrt und bewundert. 1560 wurde ihm in der Kirche San Daniel zu Padua ein Denkmal errichtet, dessen Inschrift, die leider verloren gegangen, von seinem Lobe erfüllt war.

Die commedia dell' arte hat ohne Zweifel der commedia des Beolco Vieles entlehnt, aber wahrscheinlich sofort einen anderen Weg eingeschlagen, weil die hauptsächlichste Bedeutung dieser letzteren nicht nur in dem Talente des Dichters, sondern in der ethischen Natur seines Talentes und in seiner Weltanschauung lag.

Andrea Calmo aus Venedig scheint der Einzige gewesen zu sein, dem es gelungen, annähernd in seinem Geiste zu dichten. Er wird als Poet wie als Schauspieler gerühmt. Seine erste commedia: Spagnolas erschien Ven. 1549. Ihr folgte La Saltuzza

(Ven. 1551), La Fiorina und La Pozione (Ven. 1552), La Rodiana (1553) und Il Travaglia (1556).

Nur erst das Stegreifspiel, welches sich der Maske, der stehenden Charaktere und ihrer Costüme bediente (und es ist mindestens fraglich, ob die Komödie des Ruzzante hierzu schon gehört), ist das, was wir unter dem Namen der commedia dell' arte verstehen. Wir wissen nicht, wann dieser Name entstanden ist, wohl aber, daß zu der Zeit, da er zum ersten Mal in der Geschichte auftritt, die Sache selbst schon länger vorhanden gewesen sein mußte. Es ist darüber gestritten worden, ob dieser Name Kunst- oder Zunftkomödie, d. i. die von Berufsschauspielern, Schauspielern von Handwerk, gespielte Komödie bedeute. Ich glaube, daß keines von beiden das richtige ist. Die Akademien und bürgerlichen Gesellschaften, welche theatralische Aufführungen pflegten, spielten zwar vorzugsweise die commedia erudita, aber nicht ausschließlich, sie versuchten sich auch in der commedia dell' arte, wie dies die Canevasi des G. B. Porta und des Salvator Rosa beweisen, und wenn ihre Mitglieder zum größten Theil aus Dilettanten bestanden, so waren sie dies doch keineswegs alle. Auch sie betrachteten diese Beschäftigung zum Theil als Beruf und Erwerb. Andererseits spielten die erwerbsmäßigen Berufsschauspieler, soweit wir sie kennen, nicht blos die commedia dell' arte, sondern zugleich die commedia erudita und die Tragödie. Das Verhältniß zwischen diesen beiden Arten von Schauspielern ist ein so schwankendes, sie gehen so vielfach in einander über, daß es z. B. nicht möglich zu bestimmen ist, welcher von beiden man Darsteller wie Cherea oder Beolco mit seinen adeligen Freunden oder die früher erwähnten Darsteller des ferrarresischen Hofes (S. 510) zuzählen soll. Daher es sich mit der Bezeichnung commedia dell' arte wohl ebenso verhalten dürfte, wie mit dem Namen der Oper, der, wie wir fanden, nur auf der Abwerfung eines näher bestimmenden Ausdrucks beruht, hier vielleicht auf der Abwerfung der Worte all' improvviso, so daß ihr Name aus der Bezeichnung commedia dell' arte all' improvviso entstanden wäre.

Man hat Arlechino, Brighella, Dottore und Pantalone die vier ursprünglichsten Masken genannt. Salvator Rosa gibt noch drei mehr dazu an: Pulcinella, Tartaglia und Coviello. Jene sind nördlichen, diese süditalienischen Ursprungs.

Nur weiß ich nicht, worauf jene Behauptung sich stützt. Bestimmtere Nachrichten über die commedia dell' arte hat man erst aus der Zeit des Flaminio Scala, welcher als Reformator der Gesellschaft dei Gelosi und der commedia dell' arte überhaupt bezeichnet wird, der er zuerst System und Regel gegeben haben soll (?). Schon vor dieser Zeit (1576) bestand nicht nur die Gesellschaft der Gelosi, sondern auch die der Confidenti, letztere aber hat spätestens 1572, wahrscheinlich sogar früher, schon in Frankreich gespielt. Jedenfalls rühren aber von ihm die ersten Entwürfe (Canevasi) her, die von der commedia dell' arte erhalten geblieben sind[1]). Er soll überhaupt der Erste gewesen sein, welcher dieselben niedergeschrieben hat (?). Bei ihm findet man bereits zehn verschiedene Masken: Arlecchino, Pedrolino, Burattino, Frittelino, Capitano Spavento, Mezzetino, Pantalone, Dottore, Cavicchio und Flavio. Den letzten, den Liebhaber (comico acceso) spielte Flaminio selbst. Er stammt ohne Zweifel direct von Ruzzante ab, bei dem man schon diesem Namen begegnet.

Zwei Uebelstände mußten aus der der commedia dell' arte eigenen Form mit Nothwendigkeit hervorgehen. Die Maske und das stehende Costüm mußte derselben mehr und mehr einen schematischen Charakter verleihen, das Stegreifspiel in Verbindung hiermit aber zum schauspielerischen Virtuosenthum führen. Es wird sich daher bei der geschichtlichen Entwicklung dieser dramatischen Gattung weniger um die Dichtung, als um die Entwicklung der einzelnen Masken und um die der schauspielerischen Darstellung handeln. Man braucht blos die uns von diesen Stücken erhalten gebliebenen Namen zu überfliegen, um zu erkennen, wie viele derselben nur im Interesse der einzelnen Masken und ihrer Darsteller geschrieben wurden. In der That waren die meisten dieser Canevasi wenig mehr als ein Mittel sowohl diese, wie jene in einer neuen oder wirkungsvolleren Weise in's Spiel zu bringen und in Scene zu setzen.

---

[1]) Sie sind uns unter dem Titel: Il teatro delle Favole rappresentative ovvero la Ricreatione comica boscareccia e tragica divisa in cinquante giornate composte da Flamminio Scala, detto Flavio. Comico del Seren: Sig. Duca di Mantova. Ven. 1611, erhalten geblieben. Ein Verzeichniß des Inhalts bei Quadrio (a. a. O. II. S. 238).

Ich glaube von der Entwicklung der commedia dell' arte am besten in Kürze einen Begriff zu geben, indem ich die einzelnen Masken und ihre historische Entwicklung charakterisire, wobei ich der ausführlichen, viele interessante Beispiele enthaltenden Darstellung Sand's folge. Sie ist mit vorzüglichen colorirten Abbildungen versehen, denen zum Theil die in Luigi Riccoboni's Histoire du théâtre italien enthaltenen Kupferstiche, zum Theil auch Figuren aus Callot's Les petits danseurs mit zu Grunde liegen[1]).

Der Arlecchino, dem römischen Maccus verwandt, soll aus Bergamo stammen. Magnin sagt, daß dieser Name um 1578 noch neu gewesen sei. Anfangs naiv, tölpelhaft, unverschämt, spottsüchtig, gewinnt er im Laufe seiner verschiedenen Wandlungen an Geist, Erfahrung und Witz. Er verändert dabei auch den Namen und tritt als Trivelino, Mestolino, Zuccagnino, Truffaldino, Guazeto und Bagatino auf. Seine Kleidung bestand ursprünglich aus einer offenen, mit Bändern zugehaltenen Jacke, die ebenso, wie die enganliegende Hose, aus bunten Flecken zusammengesetzt war. Er trug eine schwarze Halbmaske, einen cilinderförmigen Hut und einen hölzernen Degen. Die spätere Maske des Arlecchino soll von Michel Angelo herrühren. Die berühmtesten Arlecchino's waren Josefo Domenico Biancolleli aus Bologna, geb. 1640, gest. 1688, Evaristo Gherardi, gest. 1700, Antonio Viventini, gen. Tomasino, gest. 1739, Carlo Bertinazzi, gen. Carlino, geb. 1713 zu Turin, gest. 1783 zu Paris. Er war es, der Garrick durch eine seiner Gesten zu dem erstaunten Ausrufe veranlaßte: „Seht, welchen Ausdruck, welche Physiognomie sein Rücken hat!“ Alle diese Darsteller spielten abwechselnd in Italien und Paris. Von denen, die nur in Italien allein spielten, seien Fremesi (um 1624), Belotti (1625), Girolamo Francesco (1630), Astori (1720), Bertoli (1730), Ignazio Casanova (1734) hervorgehoben. Heute ist in Italien der Arlecchino durch den Meneghino und Stenterello verdrängt. — Der Trivelino,

---

[1]) Außer diesen Werken siehe über diesen Gegenstand noch: Batt. Andreini, Teatro celeste. — Bartoli, Francesco, Notizie istoriche de' comici italiani, 2. vol. — Magnin, Teatro Celeste, Revue des deux mondes, 1847, p. 1090. — Fredéric Mercey, Théâtre en Italie. — Parfait, Frères, Théâtre italien. — Quadrio, a. a. O. III. 2. Abth. — Gherardi, Théâtre italien. — Valentini, Francesco, Trattato nella commedia dell' arte, Berl. 1826.

eine Abart von ihm, wurde von Domenico Locatelli geschaffen. Er erhielt nach und nach den Charakter des Intriguanten und verschwor sich nicht selten mit Frittelino und Truffaldino gegen seinen Ahnherrn, mit dem er die Bühne theilte, ja, dem er sie wohl sogar ganz streitig machte. Dom. Locatelli starb 1671 und wurde durch Pietro Francesco Biancolelli, geb. 1681, gest. 1734 ersetzt. — Der Truffaldino stammt von dem Truffa, dem spitzbübischen Diener in der Vaccaria des Ruzzante ab. Besondere Berühmtheit erlangte er um 1738 durch Sacchi.

Eine kaum minder bedeutende Rolle spielte der Pulcinella. Ein Egoist, der sein Vergnügen nur in der Schädigung Anderer findet und selbst mit Lächeln noch tödtet, ist er am lustigsten, wenn ihm seine Bosheiten gelingen. Er hat außerdem drei Liebhabereien: Das Geld, den Wein und die Frauen; das erste nur, um sich damit die beiden andren verschaffen zu können. Er hat vom Maccus die Beweglichkeit, den Witz, die Frechheit und Rohheit ererbt, vom Bucco das Schmeichlerische und Spitzbübische, sowie die Feigheit. Silvio Fiorillo, der Capitano Matamoros, soll ihn durch den Andrea Calcese, Ciuccio genannt, welcher 1636 starb, auf der Bühne eingeführt haben. Doch war schon der bei der Truppe Juan Ganassa's um 1570 auftauchende Pagliaccio und der etwas spätere Gian Farina dem Pulcinella verwandt. Weiterhin wurde der Römer Argieri als solcher berühmt. Der Pulcinella erfuhr nach der Mitte des 17. Jahrhunderts innerlich und äußerlich große Umwandlungen. Auch der Name wurde verändert. In England erschien er später als Punch und Jack Pudding, in Frankreich als Polichinelle[1]), in Deutschland als Hanswurst. Noch immer steht er im Theater San Carlino zu Neapel in Ansehen. Doch ist er jetzt nicht mehr so bösartig und beweglich, sondern schwerfällig, schwatzhaft, spottsüchtig und geizig geworden. Celesi, Balli, Tomaso Fabioni, Lecio Bebio und Camerani waren noch in diesem Jahrhundert darin berühmt. Seine Kleidung bestand zur Zeit des Calcese aus weiten Hosen und einer weiten Blouse, beide weiß und mit einem Gürtel zusammengehalten, an dem ein hölzerner Degen und eine Tasche hing. Er

---

[1]) Magnin hat den Unterschied zwischen dem neapolitanischen Pulcinella und dem französischen Polichinelle in geistvoller Weise auseinandergesetzt.

trug eine schwarze Maske mit großem Schnurrbart, ein weißes Käppchen auf dem Kopf und einen großen breitkrämpigen Hut darüber gestülpt. Ein weiß- und grünberändertes Tuch diente ihm als tabarro (Mantel). — Der römische Meo Patacca mit seinem Spießgesellen Marco Pepe (vom Dichter Giuseppe Berneri in einem Gedicht im Volksdialekte verherrlicht[1]), der Birrichino des bolognesischen Marionettentheaters, sowie die neapolitanischen Guapo und Sitonno werden als Seitensprößlinge des Pulcinella betrachtet. Doch kommt schon in Angelo Beolco's Piovana ein Bauer mit Namen Siton vor, der möglicherweise der Stammvater des Sitonno ist.

Der Capitano Spavento hat schon in den Lustspielen der Römer sein Vorbild. Er lief dann den Condottieri wieder spottend zur Seite. Mit der Herrschaft der Spanier gewann er jedoch im Capitano Matamoros (der Mohrentödter) eine neue Gestalt. Silvio Fiorillo machte denselben im letzten Viertel des 16. Jhdts. berühmt. Das Bramarbasthum, die Windbeutelei und die sich darunter versteckende Feigheit gingen aber durch alle seine früheren und späteren Verwandlungen hindurch. Francesco Andreini, welcher, nachdem er das Theater verlassen, „Le bravure del capitano spavento“ herausgab (1607), spielte diese Rolle bei den Gelosi mit größtem Erfolg. Er starb 1624. Fabrizio de Fornaris (geb. 1560, gest. 1657), ein neapolitanischer Edelmann, bildete (um 1618) die Rolle zum Capitano Cocodrillo um. Der Milanese Mondor machte sowohl sie, wie sich unter dem Namen des Capitano Rodomante, der Ferrarese Girolamo Gavarini (gest. 1624), Mitglied der Gesellschaft de' fedeli, unter dem des Capitano Rinoceronte berühmt. Eine völlige Umbildung erfuhr sie durch Giuseppe Bianchi (etwa um 1639), der sie im Costüm der Edelleute Heinrich's IV. unter dem Namen des Capitano Spezzafero spielte. Ueberhaupt suchte man sie dem Costüm der Zeit fast immer zu nähern. Bianchi stand selbst an der Spitze einer Truppe und starb 1680 zu Paris. Seitenzweige bilden der calabresische Giangurgulo, ein Gemisch von Gargantua, Matamoros und Pedrillo, der neapolitanische Vappo oder Smargiosso und der römisch-bolog-

[1]) Rom 1685, neuerdings (1823) neu aufgelegt und von Bartolomeo Pinelli illustrirt.

nesische Rogantino. „Sie haben mich tüchtig durchgebläut — pflegte Rogantino sich seiner Niederlagen zu berühmen — ich habe es ihnen aber gesagt.“ Man sieht, wie alt die Späße sind, die noch heute cursiren.

Maurice Sand sieht in der Philematia der Plautinischen Asinaria das Vorbild der Colombina. Aus der schmeichlerischen Sklavin sei die vertraute, vorlaute Dienerin, die Soubrette der Franzosen, geworden. Sie zeigt sich schon bei Beolco als Betta und Gitta. In der Gesellschaft der Intronati tritt aber, so weit es zu übersehen ist, zuerst der Name Colombina für diesen Charakter auf. Die berühmteste Darstellerin derselben war Silvia Roncagli aus Bergamo, welche (um 1578) unter dem Namen Franceschina spielte. Verschiedene ihrer Nachfolgerinnen behielten den Namen bei. Eine nicht minder bedeutende Erscheinung war Patricia Adami, geboren zu Rom 1635, unter dem Namen Diamantina bekannt. Sie wurde durch Catarina Biancolelli, die Tochter des Domenico, geb. 1665, aber doch noch in Schatten gestellt, die den Namen Colombina wieder aufnahm und zu neuem Glanze brachte. Colombina ist das weibliche Seitenstück zum Arlecchino, daher auch meist dessen Geliebte oder Frau. Es läßt sich denken, wie die Verhältnisse zwischen ihnen beschaffen waren. Sie nahm auch schließlich das Costüm des Arlecchino an (1695), gleichwie die Pedronella (Pierette) dasjenige Pedronello's (Pierrot's). Angelica Toscana spielte später die Soubrettenrollen unter dem Namen der Marinetta, die Schwägerin Constantini's unter dem der Spinetta, Marcherita Rusca, die Gattin des Arlecchino Tomasino unter dem der Violetta. Eine Menge anderer folgten, von denen Anna Veronese, die Tochter des berühmten Pantalon dieses Namens, als Corallina, großes Aufsehen erregte. Sie spielte 1744—50 in Paris.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein episches Gedicht von Giulio Cesare Croce, genannt Della Lira, aus Persiceto im Bolognesischen, welches „Vita di Bertoldo“ betitelt war, solchen Erfolg, daß der Dichter eine Fortsetzung schrieb, welche das Leben des Sohnes behandelte. Die Geschichte spielt in Verona zur Zeit Alboins; ihr Held Bertoldo ist ein Bauer des Landes, lächerlich seinem Aeußeren nach, mit einem Kopf wie ein Kürbis, kurzem rothen Haar, mächtigen Ohren, kleinen Augen, einer großen zinnober-

rothen Nase und einem diesem Kopfe entsprechenden Körper. Aber mit klugem Geiste, gesundem Urtheil, treffendem Mutterwitze und einem guten Herzen begabt, gelingt es ihm trotz der Einfalt seiner Sitten, der Dürftigkeit seines Wissens und seiner lächerlichen Außenseite, am Hofe des Königs sein Glück zu machen und alle ihm gelegten Schlingen geschickt zu umgehen. Diese Figur hatte sich der Phantasie der Zeit in einer Weise bemächtigt, daß man sie auch auf die Bühne brachte, wo sie in den Händen der Dichter und Schauspieler sich je nach dem Talente und der geistigen Richtung derselben veränderte, aber jederzeit ein Gemisch von bäuerischer Einfalt und Schlauheit blieb. Es entstand so, wie Maurice Sand erzählt, der Charakter des Bertolino, in welchem ein gewisser Niccolò Zecchi (um 1630) bei der Gesellschaft der Fedeli excellirte. Neben ihm erschien aber auch der Pedrolino (Piero), der naive Diener, dessen Hauptcharakterzug treuherzige Ehrlichkeit war. Er ist fast immer der begünstigte Liebhaber der Colombina. Wie viel Arlecchino hierdurch auch Grund zur Eifersucht hat, behält er doch immer Unrecht und muß zuletzt um Verzeihung bitten. Pedrolino wäre natürlich kein Mensch, wenn er nicht seine Fehler hätte; er hat sie mit vielen der italienischen Masken gemein, denn sie bestehen in Feigheit, Windbeutelei und Gourmandise, allein sie sind bei ihm anders gemischt. Pedrolino war der populäre Typus des italienischen Bauers, wie es Pierrot der des französischen ist. Beolco hatte in seinem Ruzzante etwas Aehnliches hingestellt. Letzterer ist ein Bursche von Temperament und gesundem Mutterwitz, Egoist ohne bösartig, Prahler ohne doch Lügner zu sein. Er stellt seine Feigheit gar nicht in Abrede, sondern rühmt sich derselben wohl noch. „Es gehört Courage dazu", sagt er einmal zu seinem Gevatter Menato, „sich bei dem Kampfe davon zu machen." Und wenn er tüchtige Prügel bekommen, erzählt er's mit Stolz, weil nur ein starker Mann dies vertragen könne. — Giuseppe Giarotone war als Pedrolino berühmt (um 1573), besonders in L'Aggiunta al convitato di piedra (also als Leporello im Don Juan). Nicht minder Antonio Sticotti (um 1729). — Verwandte Figuren sind der sienesische Giglio, der schon 1531 bei der Gesellschaft der Intronati erwähnt wird, der sicilianische Peppe Napa, ausgezeichnet durch seine Gelenkigkeit. Wenn er zusammensinkt, glaubt man nur

noch ein Häufchen Lappen zu sehen. Der französische Pierrot erhielt durch Debureau um 1830 eine völlige Umbildung, sowohl was den Charakter, als was die äußere Erscheinung betrifft. Jules Janin hat eine Biographie desselben gegeben[1]).

Der Amoroso der italienischen Maskenkomödie hat durchaus das anmuthige Element darin zu vertreten, wenn es auch meist nur in komischen Situationen geschieht. Beolco hat, wie es scheint, ihm zuerst den Namen Flavio (in der Vaccaria) gegeben. Flaminio Scala, der Director der Gelosi, spielte die Rolle unter diesem Namen. Ihm folgte Battista Andreini (1600—25) als Lelio, Orazio Nobili aus Padua (1645—60) als Orazio, Marco Antonio Romagnese bis 1694 als Cinthio del Sole, Adriano Valerini, der spätere Director der Comici uniti, als Aurelio. Auch Giov. Batt. Constantini, Bruder des Mezzetino, erlangte in dieser Rolle als Ottavio von 1688 an große Bedeutung. Einer ihrer berühmtesten Vertreter aber war Luigi Riccoboni, geb. 1674 zu Modena, gest. 1753 zu Paris. — Ein Nebencharakter war der Leandro; ursprünglich ebenfalls zärtlicher Liebhaber, erhielt er später einen Anflug vom Capitano.

Eine der wichtigsten Charakterfiguren ist ferner der vielgestaltige Pantalone, der geizige, leichtgläubige, bald rechtschaffene, bald gewissenlose, feige, hüstelnde, ärgerliche, oft auch verliebte und überlistete komische Alte. Beolco hat ihn unter dem Namen des Messer Andronico, Pasquale, Placido, Cornelio, Tomaso, Demetrio eingeführt. Die commedia dell' arte kennt ihn auch noch unter den Namen Zanobio, Facanappa, Bernardone, Dottore, Cassandro und Bisceglieſe. — Pantalone ist eine der vier Masken, die in Venedig in allen Stegreifspielen vorkamen. Tartaglia, Truffaldino, Brighella und er. Er ist hier die Personification des venetianischen kleinen Kaufmanns. Der Name soll nach Alfred de Musset von piante-leone herkommen, und die Gier persifliren, mit welcher die Venetianer Land zu ergreifen und ihren Löwen als Besitzzeichen aufzupflanzen pflegten. Seine rothe Hose und Jacke schließt sich eng an den hageren Körper an. Ein faltiges offenes

[1]) Debureau, Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du théâtre français. 1833.

Obergewand, türkische Pantoffeln, eine wollene Mütze vollenden den Anzug, wie er ursprünglich war. Später metamorphosirte er sich. Giulio Pasquati spielte ihn (um 1578) bei den Gelosi. Von den unzähligen Vertretern der Rolle seien nur noch der Venetianer Alberghetti (von 1716—31), Sticotti, ein Edelmann aus Friaul, (1715—41), Carlo Veronese (gest. 1769) und besonders Colalto (1777 gest.) hervorgehoben.

Der Dottore ist aus Bologna gebürtig, gelegentlich wohl auch Mitglied der Crusca, meist Rechtsgelehrter, seltener Arzt, Philosoph, Rhetoriker oder Grammatiker. Bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts erschien er in Schwarz, im Style der Professoren und Advocaten. Im 16. Jahrhundert trug er eine Halbmaske, die seine stark gerötheten Backen frei ließ. Als Arzt war ihm ein großer aufgekrämpter Hut eigenthümlich. Er hieß dann gewöhnlich Dottore Balanzoni Lombardi, nach zwei berühmten Darstellern des 16. Jahrhunderts, den Brüdern Lombardi, welche den Typus geschaffen hatten. — Der Bisegliese ist in Neapel zu Hause. Er ist der Geizige, wie er im Buche steht, mißtrauisch und doch dabei leichtgläubig, vom Alter abgezehrt und gekrümmt, aber doch lebhaft, zugleich noch der Kleinstädter aus der Provinz. Seine Kleidung ist altväterisch dürftig, so wie man Molière's Geizigen etwa zu spielen pflegt. Kurze Hosen mit enganliegender Jacke, von einem Gürtel zusammengehalten, an welchem der Schlüsselbund hängt, rothe Strümpfe und Aermel, niedrige Schuhe, ein rothes Käppchen, in der Hand einen Stock. Der Charakter des komischen Alten nahm fast in allen Städten eine besondere Gestalt an. So hatte Siena seinen Cassandro, Rom seinen Cassandrino, auch der Facanappa des Polichinelltheaters zu Venedig ist eine Figur dieser Art.

Der Stenterello gehört zu den Rollen, welche die Italiener caratterista nennen, die aber in Wahrheit nichts anderes als Aushülfs- und Zwischenspielrollen sind. Es gehört nämlich zu dem Reize der commedia dell' arte, die Handlung plötzlich durch komische Zwischenspiele zu unterbrechen, die in gar keiner Beziehung zur Handlung stehen, und dann doch von diesen wieder den Uebergang und die Anknüpfung an letztere zu finden, woher diese Unterbrechungen wohl auch den Namen lacci (oder lazzi) d. i. Bänder, haben, unter dem nun auch alles stumme, nicht grade zur Handlung nöthige,

wohl auch davon ablenkende Spiel, insofern es auf eine lächerliche Wirkung gerichtet ist, verstanden wird. Zu den Figuren, denen dies hauptsächlich oblag, gehörte in Toscana der Stenterello, im Mailändischen der Meneghino, im Piemontesischen der Gianduja. Sie haben den Arlecchino und den Brighella daselbst verdrängt, welche sich in die Marionettentheater geflüchtet haben. Der Stenterello soll seine Entstehung nur erst vor 100 Jahren dem Buono zu danken haben, der ihn aber wahrscheinlich nur zur Herrschaft gebracht, da seine Erscheinung auf das 16. Jahrhundert zurückweist. Er hat nichts von der Derbheit und Bösartigkeit so vieler italienischer Masken, vielmehr hat er den Ehrgeiz, recht fein zu erscheinen. Er liebt die Weiber und die Genüsse des Gaumens; diese tragen es aber noch über jene davon. Obschon schlank und geschmeidig, wird er erst flink, wenn es zu naschen oder sich in Sicherheit zu bringen gilt. Auch dieser Charakter metamorphosirt sich nach den Stücken und Situationen. Er ist ein anderer in Bologna, als in Florenz, und Sand sagt, daß man ihm in Italien erzählt habe, es gäbe nicht zwei Stenterellos, die sich einander vollkommen glichen. Einer der berühmtesten Darsteller desselben war Ricci noch um 1860 in Florenz. Ob, wie Sand glaubt, der Meneghino vom Menego des Ruzzante abstammt, den Alvarotto gespielt haben soll, oder von dem Menghino der La Lena des Ariosto, lasse ich dahingestellt. Er ist dem Pedrolino verwandt, den er an Einfältigkeit und Vergeßlichkeit noch übertrifft. Der Gianduja hieß früher Girolamo. Dieser wurde erst 1802 in jenen verwandelt, aus Furcht, man könne in ihm eine spöttische Anspielung auf Jerome Bonaparte erblicken. Ein schlauer Bursche, der sich nur dumm stellt, um seinen Vortheil darunter zu suchen, doch nicht ohne Bosheit dabei. Er spricht die Sprache von Asti, daher er vielleicht auf die Spiele des Arione zurückweist. Eine Abart des Girolamo ist noch der Zacometo, früher auch Momolo (Diminutiv von Girolamo) genannt. Er ist der caratterista Venedigs.

Die Fiorinetta Beolco's haben wir kennen gelernt. Der Charakter wurde festzuhalten gesucht. Aber er erhielt später andere Namen. Ein junges Mädchen, 1562 in Padua geboren, nahm den Namen Isabella an und machte denselben bei der Truppe Accesi berühmt. Isabella heirathete 1578 den Capitano der Truppe,

Francesco Andreini. — Später erlangte Brigida Bianchi unter dem Namen Aurelia (um 1640) großen Ruhm. Sie war auch Dichterin und heirathete den Marco Romagnesi (Orazio). Maria Apollonia Biancolleli, Tochter des Domenico, brachte den Namen Isabella wieder zu Ehren. Rosa Zanetta Benozzi glänzte um 1716 unter dem Namen Silvia. Sie starb 1759. Nicht minder berühmt war gleichzeitig Elena Virginia Baletta (geb. 1686 zu Ferrara, gest. 1771), die Gattin Luigi Riccoboni's, als Flaminia und Giacometta Antonia Veronese (geb. 1735 zu Venedig, gest. 1768) als Camilla.

Sand hält den Slavero der Piovana des Beolco für das Prototyp des Brighella, — ein geborener Schurke, der, seinen Zweck zu erreichen, vor nichts zurückscheut, aber seine Krallen unter den Sammetpfötchen der Höflichkeit und Zutraulichkeit birgt. Er ist ein ausgezeichneter Diener für den, welcher ihn zu brauchen versteht. Auch er hat aber gewechselt und ist mit der Zeit minder bösartig geworden. Ursprünglich bestand sein Costüm aus einer Art Aermelweste, weiten Beinkleidern mit Gurt, in welchem der Dolch steckt, einem Mantel, einer olivenfarbigen Maske und einem mützenartigen Hut. — Aus ihm gingen die Beltramo, Scapino, Mezzetino, Flautino, Truccagnino, Gradelino, Fanocchio und Bagolino, sowie der französische Sbrigani, Sganarelle und Mascarille und der spanische Figaro hervor. Giuseppe Angeleri und Anastasio Zanoni im vorigen Jahrhundert gehören zu den besten Darstellern des Brighella. Niccolò Barbieri scheint den Beltramo di Milano geschaffen zu haben. Giovanni Bissoni brachte 1716 den Scapino nach Paris. Er ist weniger bösartig als der Brighella, aber intriguant, spitzbübisch, lügnerisch, dabei schwatzhaft und lüderlich. Sein Costüm war das des Brighella, nur gefälliger und modernisirt. Flautino und Gradellino sind nur Varianten desselben. Letzterer wurde von Constantin Constantini geschaffen. Sein Sohn brachte dagegen den Mezzetino zu Ehren, der schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Gesellschaft der Gelosi entstand. Er näherte sich dem Charakter des Arlecchino, so daß er in der Folge die weiß und rothgestreifte Kleidung erhielt, deren sich schon im Alterthum die Sanniones bedient haben sollen. Die französischen Turlupin, Gandolin, Grattelard, Jodelet, sind geistige Verwandte Scapino's.

Scaramuccia war ursprünglich eine Art Capitano. Er

trat an die Stelle des spanischen, nachdem dieser seine Rolle ausgespielt hatte. Wie sehr sein Costüm mit der Zeit sich veränderte, die Farbe blieb immer die gleiche, nämlich schwarz. Tiberio Fiorillo, 1608 in Neapel geboren, Sohn eines Capitäns, war der berühmteste Darsteller der Rolle. Scaramuccia ist der Superlativ aller Aufschneider. Wie er sich fürstlicher Herkunft, großer Reichthümer, unwiderstehlicher Liebeserfolge rühmt, so rechnet er sich auch jede seiner Niederlagen zum Siege an. Der Pasquariello bildet den Uebergang von ihm zum Pasquino, dem schwatzhaften, erfinderischen, intrikanten Bedienten, der Alles, wobei er die Hand im Spiele hat, in Verwirrung setzt. Auch der französische Crispin ist dem Scaramuccia verwandt, aber auch er ist nur noch der zum Bedienten heruntergekommene Capitano, spitzbübisch, lügnerisch und dem Trunk ergeben.

Der Coviello ist nach Salvator Rosa, der ihn selbst als Signor Formica mit so großem Erfolge gespielt, eine der ältesten Masken. Er soll nach ihm aus Calabrien stammen. Schlau, durchtrieben, geschmeidig und dabei so großsprecherisch, daß sein Name dafür sprüchwörtlich geworden, ist er zu allen Dingen geschickt. Er trägt enganliegende Hosen und Weste von schwarzem Sammet, durch eine Reihe großer Knöpfe, die über Brust und Bauch reichen, zusammengehalten, eine Halbmaske mit rothen Backen, im Uebrigen schwarz, an den Fuß- und Armgelenken Bänder mit Schellen. Er liebt den Tanz und begleitet denselben mit seiner Guitarre oder Mandoline. Der Francatrippa war eine verwandte Maske, die Gabriello aus Bologna bei den Gelosi in Aufnahme brachte.

Im Jahre 1560 verdrängte Pietro Maria Cecchini bei der Truppe der Accesi den Arlecchino durch den Fritellino. Sein Anzug besteht aus weiter Jacke und weiten Hosen von weißem Zeug, einer braunen Halbmaske mit Bart, einem frech aufgestülpten Hut, einem Degen von Holz, und einem Beutel im Gurt, der jederzeit leer ist.

Eine andere Form hatte der Spaßmacher im Tabarino gewonnen (der Name kommt von tabarro, eine Art Mantel, her). Ursprünglich wurde dieser Name dem komischen Alten gegeben, erst der Komiker des Theaterunternehmers Mondor (1618—30) gab

ihm die andere Bedeutung. Er war so beliebt, daß man seine Einfälle und Späße aus der Erinnerung unter dem Titel „Recueil des farces tabariniques“ sammelte und binnen Kurzem zwanzig Tausend Exemplare davon absetzte. Er ging in einer weißleinenen Jacke, kurzen weißen Hosen, und einem grünen Mäntelchen, ein hölzernes Schwert zur Seite und einen breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe, welcher ein wesentliches Hülfsmittel seiner Komik war, da er ihm tausend Gestalten und jeder einen anderen Charakter, eine andere Physiognomie zu geben verstand. Tabarino war der ächte Lustigmacher, keck, unverschämt, aber witzig.

Eine berühmte Charakterfigur, die schon bei den Gelosi zu finden ist, war ferner der Burattino. Er errang sich im Jahre 1580 zu Florenz die Herrschaft der Bühne. Er spielte Dienerrollen, war leckermäulig, weinerlich, feig und stets der Gefoppte. Auch der Cavicchio ist eine Figur der Gelosi. Die Einfalt vom Lande als Diener.

Von besonderer Wichtigkeit endlich war der Tartaglia. Aus Neapel gebürtig, dick, fett, schwatzhaft und von schwerer Zunge dabei, die Augen mit einer großen Brille bewaffnet, um die Gefahr so besser sehen und in Zeiten vor ihr die Flucht ergreifen zu können, metamorphosirte er sich in die verschiedensten Gestalten. Er trat bald als Notar, Procurator, Richter, bald als Sbirre, ja selbst als Apotheker mit der unvermeidlichen Klistierspritze auf. Er verlor, wo es der Charakter fordert, dabei sogar seinen Bauch, niemals aber seinen Ueberfluß an Mangel an Muth. Er soll von Beltrame di Verona um 1630 geschaffen worden sein (?), der ihn in einem grüngestreiften Costüm, Hosen, Jacke und Mantel, mit einer großen weißen Krause und einem großen breitkrämpigen grauen Hut gab. Berühmt war Agostino Fiorillo darin.

Die commedia dell’ arte konnte ihrer ganzen Natur nach nur der Entwicklung der Schauspielkunst, nicht aber der Dichtung förderlich sein. Da hier der Dichter nur das Gerippe des Stückes gab, welches der Schauspieler erst mit Muskeln, Nerven und Fleisch zu umkleiden hatte, so wurde der letztere nun selbst gewissermaßen zum Dichter und scheinbar selbständig und unabhängig in seiner Kunst. Allein indem er auf diese Weise zwei Künste in sich zu vereinigen suchte, war er auch wieder einer neuen und zwar doppelten Zu-

fälligkeit preisgegeben. Das schauspielerische Talent allein war hier nicht mehr genügend und doch war es immer nur ein glücklicher Umstand, wenn das dichterisch-dramatische und dabei improvisatorische Talent bei ihm auf gleicher Höhe stand. Selbst noch dieses aber schützte ihn nicht. Es genügte nicht, daß er beides in sich vereinigte, es war für den Erfolg seiner Leistung zugleich noch vorausgesetzt, daß auch jedem seiner Mitspieler diese beiden so verschiedenen Talente in gleichem Umfang zu eigen waren. Im Stegreifspiel befreite demnach der Schauspieler zwar sich und seine Kunst aus den Fesseln der Dichtung, aber er gerieth in um so größere Abhängigkeit vom Zusammenspiel. Die Italiener hatten von der Natur für die commedia dell' arte unstreitig mehr Anlagen, als irgend ein anderes Volk erhalten. „Ein guter italienischer Schauspieler", sagt Gherardi[1]), „heißt ein Mann von Geist sein, der mehr aus der Einbildungskraft, als aus dem Gedächtnisse spielt." Seine Phantasie mußte eben so leicht, wie sie erregt und entzündet werden konnte, auch selbst wieder die seiner Mitspieler zu erregen und zu entzünden verstehen. Eben so schnell wie er die witzige Pointe erfaßte, mußte er sie seinem Partner auch wieder zukehren. In dem Fangballspiele des Witzes erreichte der italienische Schauspieler schnell eine gewisse Virtuosität. Doch nicht nur um Witz, auch um den Empfindungsausdruck war er so leicht nicht verlegen. Nichtsdestoweniger scheinen es immer nur einzelne gewesen zu sein, welche diese Gaben in einem höheren dramatischen Sinne zu verwerthen, welche in einem höheren Sinne dramatisch zu gestalten verstanden und, wenn dies der Fall, eines größeren Reichthums, einer größeren Mannigfaltigkeit der Gestaltung fähig waren. Die Enge, in welche die stehenden Masken die Darstellung trieben, ließ zwar auf der einen Seite diesen Mangel und diese Beschränkung weniger sichtbar und fühlbar werden, doch erschwerte sie andererseits wieder die Aufgabe des Darstellers. Da es immer dieselbe Gattung des Charakters war, welche er darzustellen, derselbe Kreis von Lebensverhältnissen und Situationen, in denen er sich zu bewegen hatte, so war er zwar sehr bald heimisch darin, nur daß es ihm auch wieder schwerer gemacht wurde, immer neu, immer originell, immer als das

---

[1]) Im Avertissement seines Théâtre italien. Paris 1714. I. S. 2.

freie Product der augenblicklichen Eingebung zu erscheinen. Nicht nur die Masken waren stehend, auch ihre Reden, Gesten Späße und Witze wurden es nur zu bald. Sie wurden es nicht nur für dasselbe Stück, welches sie zwanzig-, fünfzig-, hundertmal wiederholten, sondern in einem gewissen Umfange und Grade für all ihre Stücke. Sie spielten zuletzt viele ihrer Scenen nur wenig anders, als ob sie dieselben erlernt hätten, und in nicht wenigen Fällen war dies auch wirklich der Fall. Denn der Umstand, daß es dieselben Schauspieler waren, welche sowohl das Stegreifspiel, wie das geschriebene und gelernte Schauspiel spielten, wurde für beide verderblich. Dieses nahm die Improvisation, das Extempore, die Lazzi, ja die charakteristischen Typen der Masken mit in sich auf, jenes entlehnte diesem nicht nur die Stoffe, sondern selbst ganze geschriebene Scenen. Dies hatte aber auch auf die Schauspielkunst einen nachtheiligen Einfluß, weil die Spielweise dieser beiden Gattungen von Schauspielen eine sehr verschiedene, und auf verschiedene Zwecke gerichtete ist. Denn bei der geschriebenen Komödie ist das Interesse der Zuschauer hauptsächlich auf die kunstmäßige Darstellung der Handlung gerichtet, bei dem Stegreifspiele aber noch außerdem darauf, mit welcher Geistesgegenwart der Schauspieler sich in der ihm vom Dichter gegebenen Situation benehmen werde. Die Lazzi, welche ursprünglich nur ein Mittel sein sollten, etwa entstehende Verlegenheiten zu verdecken, die dadurch entstandenen Lücken auszufüllen, den verlorenen Zusammenhang wieder herzustellen, wurden sehr bald dazu benützt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache abzulenken und den Spielern wenigstens scheinbar Verlegenheiten zu bereiten. Wie sehr auf diese Weise das Extempore, die Lazzi, das Nebensächliche zur Hauptsache wurde, geht am besten aus dem Umstande hervor, daß ganz eigenthümliche Figuren, wie der Stenterello, der Meneghino, der Gianduja, der Momolo entstanden, welche lediglich mit diesem Theile der Darstellung betraut und bald die beliebtesten und wichtigsten Figuren der Bühne wurden.

Es erklärt sich hieraus, warum die commedia dell' arte noch mehr als das übrige Schauspiel von der Vorzüglichkeit einzelner Darsteller abhing, daß es verhältnißmäßig immer nur wenige Truppen waren, welche durch ihr Zusammenspiel einen bedeutenden Ruf erlangten, daß die commedia dell' arte sehr bald nur noch den

Schein eines vollkommenen Stegreifspiels darbot und sobald dieser Schein erkannt worden war, durch ihre Stereotypie ermüden mußte. Diejenigen, welche die commedia dell' arte nur aus einzelnen Darstellungen verschiedener Truppen kennen lernten, mußten daher auch einen ungleich volleren, reicheren Eindruck von ihr empfangen, als diejenigen, welche dieselben Darsteller oft hintereinander sahen. Die widersprechenden Urtheile, die wir über sie lesen, erklären sich mit hieraus. So schrieb z. B. um 1740 der geistvolle Präsident Brosses gelegentlich über sie: „Das Stegreifspiel gibt der Handlung um eben so viel mehr Leben und Wahrheit, als es den Styl abschwächt. Der Italiener ist der geborene Schauspieler. Selbst noch im Leben in der Unterhaltung erscheint er als solcher. Er besitzt ein Feuer, welches uns, die wir doch für lebhaft gelten, völlig fehlt. Bei ihm stimmen Geste und Ton immer genau zusammen. Die Schauspieler bewegen sich auf der Scene, als ob sie zu Hause wären. Dies gibt ihren Darstellungen eine ganz andere Natürlichkeit, eine ganz andere Wahrheit, als wenn wir bei uns vier oder fünf Darsteller ängstlich in einer Linie aufgestellt sehen, wie ein Basrelief, und sie ihren Dialog dabei vorschriftsmäßig heruntersagen.“ Wogegen das fast gleichzeitige Urtheil des mitten in der Sache selbst stehenden Riccoboni folgendermaßen lautet: „Es ist nicht zu läugnen, daß das Stegreifspiel Reize hat, deren die geschriebene Komödie sich niemals wird schmeicheln können. Es gibt Gelegenheit zu einer viel größeren Mannigfaltigkeit der Behandlung, so daß, wenn man einen ihrer Entwürfe wiederholt zu sehen bekommt, man verschiedene Stücke zu sehen glaubt. Der Stegreifspieler wird immer lebhafter und natürlicher spielen, als derjenige, welcher seine Rolle gelernt hat. Man fühlt das und sagt daher auch das besser, was man aus sich selbst schöpft, als was man von anderen mit Hülfe des Gedächtnisses darleiht. Aber diese Vortheile werden durch viele Uebelstände erkauft. Das Stegreifspiel setzt phantasievolle (ingenieuse) Schauspieler voraus, es fordert sogar eine gewisse Gleichheit des Talentes, denn es ist das Unglück desselben, daß der beste Spieler dabei ganz von seinem Mitspieler abhängt. Ist dies ein Schauspieler, welcher nicht immer mit der Antwort bereit, ihn in ungeschickter Weise unterbricht, so ermattet auch sein Gespräch, seine Einbildungskraft wird erstickt. Gesichtsausdruck, Stimme, Empfindung reichen

allein noch nicht für den Stegreifspieler hin, er kann nur dann etwas Gutes leisten, wenn er mit einer lebhaften und fruchtbaren Phantasie und mit der Fähigkeit begabt ist, sich mit Leichtigkeit ausdrücken zu können, wenn er die Feinheiten der Sprache ganz in der Gewalt hat und alle Kenntnisse, um die Situation, in welche seine Rolle ihn bringt, ganz zu beherrschen." „Allein diese Vereinigung, fährt er weiterhin fort, findet sich selten, und um diesem Uebelstand zu begegnen, hat man seine Zuflucht zu gewissen stehenden Reden genommen, die man Robbe generiche nennt und deren sich die Schauspieler zur Aushülfe, wenn es die Scene eben erheischt, bedienen. Dies hat noch einen anderen Uebelstand im Gefolge. Der Schauspieler, welcher nichts anderes weiß, als was er gelernt hat, und oft nicht einmal das versteht, was er sagt, fällt nicht selten, nachdem er eben die schönsten Gedanken, die er dem Dichter verdankt, gegen seinen Freund oder seine Geliebte von sich gegeben, seinem Diener gegenüber, dessen Lazzi ihn zum Sprechen aus dem Stegreife zwingen, in den gemeinsten und trivialsten Ton, so daß er demselben Publikum, welches ihn eben beklatschte, geradezu unausstehlich wird. Dies ist die schlechte Seite des italienischen Stegreifspiels und ein Uebelstand, welcher seit den vierzig Jahren, daß ich die Bühne kenne, immer geherrscht hat."

IX.

Die Komödie und die Tragödie im 17. Jahrhundert.

Kirchliche und politische Reaction. — Spanischer Einfluß. — Einfluß der commedia dell' arte. — Das regelmäßige Lustspiel. — Die Dichter des akademischen Lustspiels: Paolo Veraldo Romano; Cajo Gnavio; Ottavio d'Isa; Prospero Bonarelli. — Das romantische Novellendrama nach spanischem Muster: Giacinto Andrea Cicognini und seine Nachfolger. — Das geistliche Drama: Jacopo Cicognini; Giuseppe Mozzagrugno; Ortensio Scamacca; G. B. Andreini. — Die Tragödie der classischen Richtung: Prospero Bonarelli; Carlo Dottori; Giov. Delfino. — Die Reform des Pietro Cotta.

Der Grad formeller Vollendung, welchen das italienische Renaissance-Drama schon bei seinem ersten Auftreten im Vergleich mit den selbständigen Versuchen der übrigen Völker zeigte, ein nationales,

dem Geist der neuen Zeit entsprechendes Drama zu bilden, hat etwas Ueberraschendes. Doch grade, was ihm diesen außerordentlichen Vorsprung gab, war zugleich seine Schwäche. Denn nicht, wie es der natürliche Weg aller künstlerischen Entwicklung bedingt hätte, aus dem eigenen Leben und Geiste der Italiener war es hervorgegangen, es war vielmehr, und zwar nicht blos der Form, sondern zum Theil auch dem mit dieser auf's engste zusammenhängenden Inhalte nach, wenig mehr als das Werk der Nachahmung, besonders die Tragödie. Der Glaube, daß diese Form, dieser Inhalt ein nationaler sei, weil die Italiener die römische Cultur und Bildung als eine Epoche ihrer eigenen betrachteten, war schon deshalb ein irriger, weil ja die Römer selbst in der Kunst nur Nachahmer der Griechen gewesen waren, daher nun die Italiener zwischen der Nachahmung von Römern und Griechen hin- und herschwanken mußten; sodann aber auch, weil in ihrer nationalen Zerrissenheit, in ihrer dermaligen Abhängigkeit vom Auslande, nichts mehr von dem nationalen Bewußtsein, von dem politischen Geiste der Römer, selbst nicht von dem aus den Anfängen der Kaiserzeit, nichts von dem Freiheitsgefühl und Patriotismus der Athener zu Aeschylos' oder selbst noch zu Aristoteles' Zeiten besaßen.

Lag bei dem Mangel an ursprünglicher Eigenthümlichkeit, bei dem überwiegenden Interesse für die Form die Gefahr schon sehr nahe, daß diese immer leerer und ausdrucksloser wurde, oder falls man für diesen Mangel an lebendigem Inhalt und natürlichem Ausdruck nach einem Ersatz suchte, in das Gekünstelte und Gesuchte, in das Verzierte und Gezierte verfiel, so wurde diese Gefahr doch noch dadurch erhöht, daß das italienische Renaissancedrama gleich im Entstehen in eine gelehrt-höfische Richtung gerieth und mehr von gelehrten und höfischen Gesichtspunkten und Interessen, als von wahrhaft künstlerischen bestimmt wurde.

In der That würde es der kirchlichen und politischen Reaction, welche nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts hervortrat, nicht erst bedurft haben, um jenen überfeinerten, gezierten, gespreizten Geschmack in's Leben zu rufen, welchen man nach demjenigen Schriftsteller, der ihn zum epochemachenden Ausdruck brachte, mit dem Namen des Marinismus bezeichnet hat. Hat doch schon vor jener Reaction die Pastoraldichtung eine vom Natürlichen und An-

gemessenen abweichende Richtung eingeschlagen. Auch die makaronische Dichtung darf als eine auf diesem Abweg liegende Erscheinung betrachtet werden. Doch trieb jene doppelte Reaction noch entschiedener in diese Bahn, weil sie den lebendigen Inhalt, sowie die Freiheit des Ausdrucks beschränkte.

Wir sahen, wie unter dem Einfluß derselben die Komödie einen, wenn auch nicht immer ehrbareren, so doch zahmeren Ton anschlagen mußte, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an den Akademien von der Tragödie, an den Höfen von den Pastoralen und Singspielen, auf den öffentlichen Theatern von den Stegreifspielen zur Seite geschoben wurde und wie endlich ihnen allen in der Oper ein neuer Rival entstand.

Doch auch die politischen Verhältnisse selbst, und die daraus entspringende Verfassung des Landes blieben nicht ohne Einwirkung. Karl V. hatte sich mit der Eroberung Roms gewissermaßen zum Herrn von Italien gemacht. Er hatte den Einfluß Frankreichs gebrochen, die Herrschaft der Spanier im Süden und Norden des Landes befestigt; er hatte darin größere neue, von sich abhängende Staaten gegründet. Die Zersplitterung Italiens war hierdurch zwar einigermaßen beschränkt worden, die Entwicklung der nationalen Einheit aber für lange nur noch mehr unterbunden. Entschiedener fast, als das Papstthum und die Geistlichkeit, bekämpfte Karl V. jede Regung des nationalen politischen Geistes, und wenn seine Statthalter auch vorübergehend, wegen der Streitigkeiten, in welche er mit der Kirche verwickelt war, die Bühne gegen diese letztere schützten, so befand er sich mit ihr doch sonst in der Bekämpfung des auf individuelle Freiheit und Selbständigkeit, noch öfter freilich auf bloße Willkür gerichteten Geistes der Renaissance in voller Uebereinstimmung.

Diese Abschwächung des politisch-nationalen, sowie des individuellen Geistes hatte, verbunden mit dem Umstande, daß damals den Italienern der ganz neue Bahnen einschlagende Welthandel so gut wie verloren ging, aber zur Folge, daß sie einen Ersatz für beides auf dem Gebiete der Kunst und der Dichtung suchten und fanden. Hier fühlten sich trotz der Gegensätze der verschiedenen Schulen, Städte und Landschaften, die Einzelnen nicht sowohl als Römer, Toscaner, Venetianer, Mailänder oder Neapolitaner, sondern

als Italiener, und als Italiener waren sie auch vom Auslande anerkannt. Hier entwickelten sie eine Betriebsamkeit, welche ihnen bald alle Höfe und großen Städte Europas tributpflichtig machte. Italienische Baumeister, Maler, Maschinisten, Musiker, Sänger, Schauspieler waren bald über alle Länder verbreitet. Vor allem nahmen sie das Gebiet der Musik als eine ihrem Geiste ganz ausschließlich angehörende Domäne in Anspruch.

Doch grade in diesem Buhlen um den Beifall fremder Herrscher und Länder, in dieser industriellen Ausbeutung des Talents, sollte sich der Mangel an nationalem Leben wieder in einer anderen Weise offenbaren. Es zeigte sich, daß die künstlerische Entwicklung im eigenen Vaterlande keine andere Pflege fand, als die ihr in einigen Fächern die Schule einzelner Meister oder die Speculation zu Theil werden ließ. Es fehlte an jedem bedeutenderen Mittelpunkte dafür. Besonders schlimm war hierin die Lage der dramatischen Kunst, der die mächtigen Förderer und Schützer allmählich verloren gegangen waren, deren sie sich lange zu erfreuen gehabt. Die Kirche war ihr gradezu feindselig geworden, die Fürsten und Vornehmen wendeten sich mehr und mehr von ihr ab, oder begünstigten doch nur die Oper; die Akademien, welche mit den Berufsschauspielern nicht mehr wetteifern konnten, überließen diesen das Feld. So fehlte es ihr denn durchaus an einer stetigen, von höheren Gesichtspunkten ausgehenden Pflege ihrer Entwicklung. Wohl gab es zu dieser Zeit in keinem anderen Lande so viele Theater als in Italien. Der Hang nach theatralischer Lustbarkeit war vielleicht nie ein so reger und allgemeiner gewesen. Doch war die dramatische Kunst diesem Hange auch völlig preisgegeben, völlig von ihm und der ihm dienstbaren Speculation der Erwerbsschauspieler und Theaterunternehmer (impresarii) abhängig, die von Ort zu Ort im Lande herumzogen oder von größerem Gewinn verlockt ferne Länder Europas durchstreiften. Es ist für diese Zustände bezeichnend, daß das seiner ganzen Vergangenheit nach zur Hauptstadt Italiens berufene Rom das Schauspiel nur noch während der letzten acht Tage des Carnevals in seinen Mauern duldete, und dagegen das seit seinem Entstehen dem nationalen Leben Italiens in der Verfolgung seiner Sonderinteressen abgewendete Venedig für lange Hauptsitz und eine Art von Mittelpunkt für die Entwicklung der theatralischen Künste,

besonders der Oper, wurde. Kann es unter diesen Umständen befremden, daß außer dieser letzteren, die gleichfalls fast ganz unter die Herrschaft der Darsteller gerieth, es hauptsächlich die commedia dell' arte war, welche gedieh und sich daher auch über andere Länder bis nach Warschau und Petersburg hin verbreitete? Eröffnete man ihr in Paris und Wien doch sogar ein eigenes Theater, wurde von ihr doch für längere Zeit in Deutschland fast das ganze Schauspielwesen beherrscht.

Die commedia dell' arte war, wie wir fanden, ein Versuch der Schauspielkunst, sich unabhängig von der Dichtung zu machen, indem sie diese sich unterordnete. Anfänglich wurden die der dramatischen Dichtung hieraus entstehenden Nachtheile nicht so sichtbar und fühlbar, weil die Stegreifspieler zugleich die geschriebenen Stücke und zwar in noch unversehrter Gestalt spielten. Dies erfuhr aber, wie wir gesehen, allmählich große Veränderungen. Sie fingen an, einzelne Scenen all' improvviso zu behandeln, führten wohl auch einzelne Masken in diese Stücke mit ein, bis sie sich endlich des Inhalts derselben vollständig bemächtigten und diesen bis auf einzelne Scenen in der Manier des Stegreifspiels ausführten, wobei allmählich das burleske Nebenwerk, die Lazzi, ganz überwogen. Die Dichter des geschriebenen Dramas sahen daher bei ihrem Schaffen bald ganz von der Bühne ab, oder sie suchten sich dem Geiste derselben zu nähern und anzubequemen oder auch die Wirkungen der commedia dell' arte durch andere zu überbieten. Diese wachsende Nachgiebigkeit und Betriebsamkeit mußte sie aber auch fremden Einflüssen nachgiebig machen, was noch durch die politische Abhängigkeit des Landes begünstigt wurde. Man war in Italien schon früh mit der Poesie der Spanier bekannt geworden. Die spanische Celestina wurde fast unmittelbar nach ihrem Erscheinen in's Italienische übersetzt, die Propaladia des Torres Naharro erschien sogar früher in Italien, als in Spanien, und die Stücke derselben wurden auch hier, wenn nicht vielleicht einzig, so doch früher als im Vaterlande des Dichters zur Aufführung gebracht. Dieses Beispiel steht bei der engen Verbindung, die zwischen Neapel und Spanien bestand, gewiß nicht allein. Wenn es im 16. Jahrhundert, trotz des politischen Uebergewichts, welches dieses letztere unter Karl V. in Italien gewann, zu einem sichtbaren Einfluß der spanischen Dichtung auf das

Drama der Italiener doch noch nicht kam, so liegt der Grund theils in dem Widerspruch, welcher zwischen dem akademisch-modernen Geiste des Renaissancedramas und dem romantisch-mittelalterlichen des spanischen Dramas bestand, theils in der noch unbeholfenen Dürftigkeit der Formen dieses letzteren. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts bahnte aber der Ruhm des Cervantes und Lope de Vega hierzu den Weg. 1619 erschien eine Sammlung der comedias des letzteren zu Mailand[1]). Und ich glaube, daß auch erst jetzt der Einfluß des spanischen Dramas bestimmter hervortrat.

Riccoboni hat diesem Einfluß vornehmlich das Sinken des italienischen Dramas in diesem Jahrhundert beigemessen. Als einseitiger Anhänger der akademischen Regelmäßigkeit mußte er freilich das spanische Drama überhaupt perhorresciren, daher ich vermuthe, daß er die Stücke der spanischen Richtung kaum kannte, wie er sich ja auf nur zwei derselben zu berufen weiß, auf „Das Leben ein Traum“ und „Der steinerne Gast“, beide von Cicognini, von denen aber wenigstens das letztere zu den schwächsten Arbeiten des Dichters gehört. Es ist an Cicognini gewiß weniger zu tadeln, daß er das spanische Drama für die italienische Bühne fruchtbar zu machen suchte, als daß er, der seine Stücke sämmtlich in Prosa schrieb, bei seiner Behandlung derselben den Forderungen der damaligen Bühne und Schauspieler allzusehr nachgab und sie in oft geschmackloser Weise auf den scenischen und schauspielerischen Effect schrieb. Doch war den Stegreifspielern der Zeit auch diese Nachgiebigkeit noch nicht weitgehend genug; man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf die Behandlung zu werfen, welche z. B. der steinerne Gast unter ihren Händen in dem von den Gebrüdern Parfait in ihrer Geschichte des italienischen Theaters in Paris mitgetheilten Entwurfe gefunden hat[2]). Nicht sowohl den von den Dichtern der Zeit gelieferten spanischen Stücken, als vielmehr der Behandlung, die diese von den Stegreifspielern auf der Bühne erfuhren, und den von den letzteren selbst in diesem Zeitraume erfundenen Stücken wird

---

[1]) Le commedie di Fra Lope Felix de Vega Carpio sopronnomato la Fenice di Spagna. In Milano a spese di Giambattista Bidelli 1619. (Siehe Quadrio a. a. O. III. 2. Th. S. 340.)

[2]) A. a. O. S. 265.

der Verfall der Bühne damals beizumessen sein. In den von den Gebrüdern Parfait mitgetheilten, aus den Jahren 1667—74 herrührenden Entwürfen dreht sich das, was man etwa Handlung nennen könnte, ausschließlich um die Lazzi des Arlecchino und seiner Geistesverwandten. Bei einer größeren Zahl wird er in den Titeln derselben ausdrücklich als Held derselben bezeichnet. Auch in dem Théâtre italien des Gherardi, welches die von den Italienern in Paris gespielten Stücke enthält, ist das Verhältniß ein ähnliches. Im ersten Theile desselben[1]) gehören von den darin enthaltenen acht Stücken, sechs dem Arlequin, eins der Isabelle (Isabelle médecin) und eins der Colombine an.

Wenn man dagegen die Verzeichnisse der im 17. Jahrhundert im Drucke erschienenen ausgeführten Dramen überblickt, und das Gewicht dabei nur auf die Zahl legt, so würde dies eher auf eine Blüthe, als auf einen Verfall der Bühne schließen lassen. Besonders in den ersten Decennien übersteigt der Reichthum alle Erwartung. Von hier nimmt die Zahl der erschienenen Werke aber mehr und mehr ab. Bemerkenswerth dabei ist freilich die geringe Fruchtbarkeit der einzelnen Dichter. Schon dies deutet darauf hin, daß nur wenige einen Erfolg zu verzeichnen hatten, nur wenige auf der Bühne Wurzel zu fassen vermochten.

Auf Seiten des Lustspiels überwiegen die in Prosa geschriebenen Stücke weitaus die metrisch behandelten. Auf Seiten der Tragödie waltet natürlich das umgekehrte Verhältniß ob. Doch will es mir schon charakteristisch erscheinen, daß jetzt überhaupt Tragödien mit Erfolg in Prosa geschrieben wurden und dies hauptsächlich solche der von Spanien beeinflußten romantisch gefärbten Richtung sind.

Zu Anfang des Jahrhunderts wirkten ohne Zweifel die bedeutenderen Dichter des vorigen Jahrhunderts noch ein. Klein stellt sogar auf Seiten des Lustspiels den Giov. Batt. Porta an die Spitze der ganzen akademischen Richtung. Gewiß hat Porta mit seinen bürgerlichen Intriguenlustspielen noch in das 17. Jahrhundert herüber geragt und einen bedeutenden Einfluß auf die ersten Decennien desselben ausgeübt. Ausschließlich gehört er, wie ich schon darlegte, demselben jedoch keineswegs an, daher er auch nicht

[1]) London, 1784. 8 Bde.

charakteristisch für dasselbe ist. Das charakteristische Merkmal dieser Richtung ist jetzt eben nur noch, daß die Stücke derselben allmählich verblaßten. Riccoboni rechnet nichtsdestoweniger nur sie den besseren Stücken des Zeitraums zu. Wenn aber dieses Bessere zugleich etwas Gutes wäre, so würde von einem Verfalle noch gar nicht die Rede sein können, da er noch immer eine ganz beträchtliche Zahl von ihnen hervorhebt. Als die fruchtbarsten Dichter erscheinen bei ihm: Paolo Veraldo, Cajo Gnavio da Samo, Franc. Righelli, Ottavio d'Isa de Capua, Angelita Scaramuccia, Franc. Guerini, Prospero Bonarelli und Giambatt. Ricciardi. Alle diese Dichter schrieben (bis auf nur einige einzelne Fälle) in Prosa.

Klein nimmt die Miene an, als ob er den Paolo Veraldo Romano, als Mitglied der Accademia dell' Intricati zu Venedig auch lo Svegliato genannt, dessen Lustspiel L'intrico a torti er weitläufig bespricht, erst wieder entdeckt hätte. Indessen findet man außer bei Riccoboni auch bei Quadrio die Lustspiele desselben verzeichnet[1]). Es sind Verwicklungsstücke mit zum Theil recht schalen Späßen untermischt, die eben, weil sie noch hervorgehoben werden konnten, das Sinken dieser Richtung recht anschaulich machen. — Cajo Gnavio gehörte der Accademia dei Renati zu Venedig an. Seine Lustspiele scheinen sich, nach den Titeln derselben, der romantischen Richtung genähert zu haben; sie heißen: La forza d'amore (1611), L'amor fedele (1615), La generosità d'amore (1619), I fortunati infortunii (1623). — Der Capuaner Ottavio d'Isa, 1572 geb., 1622 gest., gab seine fünf Komödien: La fortuna (Nap. 1612), l'Alvido und La mal-maritata (Nap. 1616), La Flamminia (Viterbo 1621) und La Gineva (1630) unter dem Namen seines Bruders Francesco heraus, vielleicht weil er Geistlicher war. — Sonst sei nur noch der durch seine Tragödie Solimano Aufsehen erregende Graf Prospero Bonarelli de la Rovere, ein Bruder Guidobaldo's, hervorgehoben. 1589 in Ancona geboren, erwarb er sich später durch seine dichterische Thätigkeit große Anerkennung. Er war Mitglied verschiedener gelehrter Gesellschaften und gründete 1624

---

[1]) Außer den obengenannten 1606 aufgeführten und 1610 in Venedig im Druck erschienenen Lustspielen, finden sich hier noch folgende angegeben: Mascherate e capprici dilettevoli (Ven. 1620), Le tre mascherate dei tre amanti Scherniti (1623) und L'anima dell' intrico (1626).

auch selbst eine Akademie, die der Calininosi (der Benebelten), in seiner Geburtsstadt, wo er 1659 starb. Riccoboni gibt drei Komödien von ihm an: Lo spedale, Gli abbagli felici und I fuggitivi amanti, welche alle drei 1646 im Druck erschienen. Allacci verzeichnet noch außerdem eine Testragicomica: l'Imeneo, mehrere Melodramen und eine Pastorale. Klein hat den Inhalt der fuggitivi amanti näher angegeben und hebt die Originalität der Erfindung hervor, welcher wieder das alte Motiv der Geschlechtsverwechslung zu Grunde liegt.

Klein stellt dieser akademischen Richtung des Lustspieles, welche hauptsächlich das bürgerliche Sitten- und Intriguenstück pflegte, das phantastisch-romantische Novellenlustspiel entgegen, welches er als eine bloße Fortsetzung des früheren charakterisirt und an dessen Spitze er den Giacinto Andrea Cicognini stellt. Ja, er behauptet sogar, daß dieser „in Ausdruck, Geistesfarbe und Charakteristik eine nähere Verwandtschaft mit der Schule Shakespeares, als mit der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts zeige." In Wahrheit ist aber das novellistische Lustspiel und Drama dieses Zeitraums in Italien völlig vom spanischen Geiste erfüllt und Cicognini grade der bedeutendste Vertreter desselben. Die meisten seiner vielen Stücke sind lediglich Ueberarbeitungen spanischer Dramen. Selbst das von Klein seinem Inhalte nach ausführlich mitgetheilte Stück La statua dell' onore ist (nach dem Vorworte der mir vorliegenden Ausgabe des: Amore opera a caso, Firenze e Bologna per Gioseffo Longhi, ohne Jahreszahl) spanischen Ursprungs; auch gehört dieses Stück, ebenso wie die von Klein noch außerdem angeführten drei Stücke, nicht zu den reinen Lustspielen, sondern zu derjenigen Gattung von Stücken, welche die Italiener zu jener Zeit bald opera scenica, bald tragicommedia oder auch regia commedia, eroica commedia, satirica commedia nannten[1]). Dagegen läßt Klein die eigentlichen Komödien des Dichters hier, wo von ihnen doch grade die Rede sein sollte, ganz unerwähnt, als ob er deren gar keine geschrieben hätte.

[1]) Auf sie bezieht sich jene Stelle in Hamlet: „Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoralkomödie, Historico Pastorale, Tragico-Pastorale, Tragico-Historie, Tragico-Komico-Historico-Pastorale, für untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht."

Klein, der das Verdienst hat, auf Cicognini wieder entschiedener aufmerksam gemacht zu haben, der aber, wo er neue Entdeckungen zu machen glaubt, immer einen großen Staub aufwirbelt, mit dem er dann manches, was von seinen Vorgängern bereits an's Licht gezogen worden, wieder verdunkelt und wohl auch dem Leser gelegentlich etwas Sand in die Augen streut — hat sich auch hier die Gelegenheit dazu nicht entgehen lassen und gleichwohl ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Theile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen. Er behauptet, in der ganzen Literaturgeschichte nur drei Notizen über Cicognini gefunden zu haben; zunächst die in Arteaga's Geschichte der Oper (in welcher es sich jedoch hauptsächlich um die musikalischen Dramen des Dichters, insbesondere um dessen Giasone handelt, der sehr beliebt damals war). Hier[1]) heißt es:

„Der schon angeführte Cicognini trug gegen die Mitte des Jahrhunderts, die damals in anderen dramatischen Poesien gewöhnlichen Fehler in's Melodrama über, vereinigte ernsthafte Begebenheiten und Personen mit lächerlichen, unterbrach prosaische Scenen mit poetischen Strophen, die man Arien nennt, mischte Prosa unter poetische Scenen, verwirrte alle Ordnung der Poesie und verstümmelte das italienische Drama auf eine ganz jämmerliche Weise. Nichts desto weniger wurde er zu seiner Zeit als der Wiederhersteller des Theaters betrachtet; seine Dramen wurden mehreremale neu aufgelegt und in großem Werthe gehalten; die Gelehrten sahen ihn als ein Muster der Nachahmung an (?) und sogar die Musen, die jungfräulichen Musen, wetteiferten mit einander, denjenigen mit Lobliedern zu ehren, der sie unter allen am meisten schändete."

Anders klingt schon die zweite Notiz. Sie ist den Memoiren Goldoni's entnommen[2]):

„Unter den komischen Dichtern, — lesen wir hier — die ich immer wieder las, war Cicognini derjenige, den ich allen anderen vorzog. Dieser nur wenig bekannte florentinische Autor hatte mehrere Intriguenstücke geschrieben, welche mit weinerlich-pathetischen und platt-komischen Scenen untermischt sind. Er fesselte jedoch sehr, weil er die Kunst zu spannen und durch die Auflösung zu gefallen verstand. Ich liebte ihn sehr, studirte ihn fleißig und hatte in dessen Folge schon mit 8 Jahren die Kühnheit, eine Komödie hinzukritzeln."

Die dritte Notiz hat Klein endlich bei Quadrio gefunden:

„Und was erzählt uns Quadrio — ruft er aus — in seinen 5 Quartbänden seiner Geschichte jeglicher Poesie? Alles Mögliche und alles Jegliche, von Giacinto

[1]) Stephan Arteaga, Geschichte der italienischen Oper. Deutsch von J. N. Forkel. A. a. O. I. S. 324.

[2]) Memoires de Goldoni. Paris 1822. S. 4.

Andrea Cicognini aber nicht mehr als dies: „Giacinto Andrea Cicognini, Dottore Fiorentino compose: Il Celio (1646), Il Giasone (1649), l'Orontea (1666) e gli Amori d'Alessandro Magno e di Rosanne."

Diese Notiz ist allerdings bei Quadrio, doch unter den musikalischen Dramen, nebst Angabe der späteren Ausgaben der gen. Stücke enthalten. Dagegen findet sich bei ihm unter den Tragödiendichtern der Zeit noch eine weit umfangreichere Mittheilung über ihn, die Klein ganz übersehen, obschon Cicognini hauptsächlich diesem Gebiete angehört; ja Klein behauptet sogar, daß dieser nur eine einzige Tragödie geschrieben habe. Ich theile diese Stelle Quadrio's, der nur den Fehler begangen, die Dichtungen Cicognini's nicht weiter zu sondern und sie seinen eigenen Unterscheidungen und Kategorien entsprechend zum Theil dem Lustspiel, zum Theil der Tragikomödie oder der Tragödie unterzuordnen, hier im Auszuge mit:

„Besonders verfolgte Giacinto Andrea Cicognini die von seinem Vater, dem Florentiner Jacopo Cicognini eingeschlagene Bahn (der also schon vor ihm Stücke unter spanischem Einfluß geschrieben haben mußte), indem er die Regie Commedie und Eroicomiche in Aufnahme brachte, mit denen er den guten Geschmack aus Italien vertrieb. Er behandelte jede Art des Dramas, und zwar in Prosa, auf diese Weise, eine Manier, die sich von jetzt an wie eine ansteckende Krankheit über alle Theater Italiens verbreitete. Nachdem er sich von Florenz nach Venedig gewendet hatte, starb er daselbst im Jahre 1660. Von seinen vielen, theils in Venedig, theils in Florenz, zum Theil auch in Rom, Viterbo und Todi erschienenen, und zu verschiedenen Malen neu aufgelegten, theils heiligen, theils weltlichen Opere sceniche, tragedie comiche, sind folgende die Titel: La caduta di Belisario, tragedia; La forza dell' Innocenza, opera tragica; La Marianna ovvero il maggior mostro del mondo, opera tragica; La regina di Portogallo Elisabetta la Santa, opera tragica; L'onorata povertà di Rinaldo, opera scenica; La forza dell' amicizia, opera scenica; Il principe giardiniero, opera scenica; La vita è un sogno, opera scenica; Don Gastone di Moncada, opera scenica; Il Giasone, opera scenica; L'amorose furie d'Orlando, opera scenica; Nella bugia si trova la verità; trattenimento scenico; La statua dell' onore, opera scenica; L'amico traditor fedele, opera scenica; La donna più sagace fral' altre, I due prodigii ammirati, opera scenica; Il cornuto nella propria opinione und Il convitato di pietra, due opere trasportate dalla lingua Spagnuola; Lo schiavo del demonio; La moglie di quattri mariti; La verità riconosciuta; Il marito delle due moglie; Il maritarsi per vendetta; Il sognatore fortunato; L'amore tra nemici, zu denen vielleicht noch einige andere gehören, die mir nicht zu Gesicht gekommen sind[1]).

[1]) Dies stimmt bis auf drei Dramen mit dem Verzeichniß der Drammaturgia des Allacci (Roma 1666) überein. Dafür gibt dieser noch folgende an: L'amore

Die meisten der Stücke Cicognini's sind Tragödien, theils untermischt mit komischen Scenen, theils mit glücklichem Ausgang. Viele von ihnen sind mehr oder minder freie Uebertragungen aus dem Spanischen. Zu ihnen gehören La Marianna, nach Eifersucht das größte Scheusal; Il figlio ribello, nach Absalon's Locken; Il convitato di pietra, nach Tirso de Molina's Der steinerne Gast; Lo schiavo del demonio, sehr frei nach Der wunderthätige Magus; Il maritarsi per vendetta, nach Rojas' Heirath aus Rache; La vita è un sogno, nach Das Leben ein Traum; Il secreto in publico, nach Das laute Geheimniß; Don Gastone, la forza del fato; Il cornuto nella propria opinione u. A.

Als reine Lustspiele dürfen von ihnen folgende bezeichnet werden: L'innocente giustificato, Amare opera a caso, L'amore vuol suoi pari, La verita riconosciuta, L'honorata povertà di Rinaldo, La donna più sagace fra l'altre, Il secreto in publico. — Diese Lustspiele sind zum Theil Intriguenstücke im Geiste der commedia de capa y espada.

Der Kürze halber seien gleich hier die wenigen Bemerkungen, die ich über diesen Dichter zu machen habe, zusammengefaßt, obschon seine Werke mehr der Tragödie als dem Lustspiele angehören.

Cicognini war ohne Zweifel ein Talent, das es aber mit der Kunst ziemlich leichtfertig nahm. Er hatte ein noch stärkeres Gefühl für das Theatralische, als für das Dramatische, obschon er auch in dieser Beziehung den meisten der akademischen Dichter überlegen erscheint. Der scenische Effect ging ihm über Alles; er opferte ihm nicht selten die psychische Wahrheit, noch mehr den Geschmack und den Styl, aber er suchte ihn fast immer in dem dramatischen Conflict und in der dramatischen Situation. Er gab den Schauspielern bedeutende Aufgaben, und verstand die Zuschauer in starke Gemüthsbewegungen und Spannung zu versetzen. Dabei ging er auf das Natürliche aus. Alle seine Dramen, mit Ausnahme der musikalischen, sind in Prosa geschrieben. Er hat mit

---

nella statua; La conversione di S. Maria Egittiaca; La forza del fato. In den mir vorliegenden Einzeldrucken finden sich noch: L'innocente giustificato; Il figlio ribello ossia Davide dolente; Il tratimento per l'onore; Il secreto in publico; Il costante fra gli uomini; Amare opera a caso; L'amor vuol suoi pari.

dem Verse zugleich den Bilderluxus der spanischen Originalwerke aufgegeben und die starren und spitzfindigen Motive der Ehre und Unterthanentreue zu mildern und natürlicher zu machen verstanden. Dagegen hat er das Gesuchte der Voraussetzungen, das Raffinement der Leidenschaften, das Gewaltsame der Situationen, das Ausgeklügelte der sprachlichen Behandlung, welches die spanischen Dramen darboten, zum Theil noch gesteigert. Rojas, von dem er ja auch ein Stück übersetzte, scheint ihm dabei besonders als Muster gedient zu haben. Mehr noch, als dieser, hat er durch lange, sich nur in kurzen abgebrochenen Wechselreden bewegenden Gesprächen zu wirken gesucht. Schon Klein hat einige Beispiele davon ausgehoben. Ich will meinen Lesern ebenfalls eine solche Stelle mittheilen und zwar aus dem, dem Spanischen gewiß auch nur nachgebildeten Trauerspiele: Il tradimento per l'onore. Der Herzog von Pollei hat das ehebrecherische Verhältniß, welches zwischen seiner Gattin und dem Marchese Radiano bestanden, entdeckt. Er gibt vor, ihnen die erlittene Ehrenkränkung verzeihen zu wollen, heuchelt sogar Freundschaft und Liebe, doch nur, um seine Rache um so furchtbarer nehmen zu können. Unter einem Vorwande ladet er den Marchese zum Nachtmahle ein und verabredet unmittelbar darauf ein nächtliches Rendezvous mit seiner Gemahlin[1]). Radiano findet zwei

---

[1]) Dies ist die Stelle:

Duc.: Duchessa che fate voi?
Aloisia: Nulla e molto.
Duc.: Come nulla e molto?
Alois.: Nulla perche io vivo per nulla, molto perchè con la mente, mai mi stanco di pensare al maniamento contre l'Eccel. v. commesso.
Duc.: Diciò più non si parli.
Alois.: Diciò sempre si pensi.
Duc.: Se l'offeso, si scordi l'offesa, se la scordi l'offensore ancora.
Alois.: Si scorda l'offesa l'offeso, perchè ha più magnanimità di chi fù troppo infedele.
Duc.: L'huomo prudente compatisce l'imbecillità del senso, nissuno legge humana dà la morte per il primo fallo. Sò benissimo che gl' errori amorosi sono degni d'essere compatiti. Il discorrere sopra un fatto irremediabile è una schiocchezza di spirito. Chi perdona un' volta, perdona per sempre. Se fossi solo a questi aggravii, sarei di me stesso l'homicida, se per l'avvenire li permetessi, meritarei d'essere ucciso. Parliamo d'altro, Signora Duchessa.

verdeckte Schüsseln servirt. Der Herzog fordert ihn auf, den Deckel zu heben. Radiano erblickt in der seinen das Bildniß der Herzogin, in der des Herzogs einen Dolch. Er erkennt und findet sein

---

Alois.: Sopra di che commanda l'Eccel. V. che discorri?
Duc.: Discorrete sopra l'amor che mi portate.
Alois.: Parlerò d'un infinito.
Duc.: Non può essere, perchè l'infinito è perfetto; il vostro amore una volta fù finito, dunque è imperfetto.
Alois.: Io non parlo dell' amore passato, io discorro del presente, il quale è immenso.
Duc.: Come che mi amate voi?
Alois.: Come ama V. Eccel. l'anima sua.
Duc.: M'amate quanto voi stessa?
Alois.: No, mio Signore, che se vi amassi quanto me stessa vi odiarei.
Duc.: Odiate voi medesima.
Alois.: Odio me medesima?
Duc.: Perchè?
Alois.: Perchè peccai.
Duc.: Peccarete più?
Alois.: Dannimi prima il cielo al fuoco eterno.
Duc.: Fenice rinovata.
Alois.: Lasciva pentita.
Duc.: Penitente perdonata.
Alois.: Rea assoluta.
Duc.: V'amo, Duchessa, il credete?
Alois.: Mi giova di crederlo.
Duc.: Mi giurate fedeltà?
Alois.: Eterna.
Duc.: Et io eterno vi giuro il mio amore.
Alois.: La certezza di ciò?
Duc.: Sia questa destra.
Alois.: O dolcissima nodo.
Duc.: Gran mago è la bellezza.
Alois.: Gran magia l'affetto.
Duc.: Lo credete?
Alois.: Il credo.
Duc.: Sarà.
Alois.: Cosa?
Duc.: Quel ch'io devo.
Alois.: Ohimè!
Duc.: Sospirate?
Alois.: Sospiro.
Duc.: Cosa?
Alois.: La morte.
Duc.: Eh! parlate di vita, o Signora.
Alois.: Vita?
Duc.: Vita, si.
Alois.: Avantaggiosa generosità.
Duc.: Affetto indicibile.
Alois.: Indicibile quando sarò reinregrata nella sua grazia.
Duc.: Elle è tutta vostra.
Alois.: Che pegno?
Duc.: Me stesso.
Alois.: Quando?
Duc.: Questa notte.
Alois.: E può essere?
Duc.: Puo esser, si!
Alois.: Sola affretta il corso!
Duc.: Tenebre precorrete!
Alois.: Numi grazie vi rendo.
Duc.: Vado, o Duchessa.
Alois.: Per dove?
Duc.: A Cagliari.
Alois.: Il ritorno?
Duc.: Sarà dopo la cena.
Alois.: Non mi colco?
Duc.: No, Signora.
Alois.: V'attenderò.
Duc.: Verrò.
Alois.: A dio mio paradiso.
Duc.: A dio mio inferno amoroso.

Schicksal. Der Herzog ersticht ihn und befiehlt seinen Dienern, mit dem Leichnam nach seinem Willen zu thun. Eine spätere Scene zeigt das Schlafzimmer der Herzogin. Der Herzog erscheint mit dem Leichname Alfonso's, den er in das Bett der Herzogin wirft. Die Herzogin, ahnungslos, kommt, ihren Gemahl zu empfangen. Die entsetzliche Scene ist mit derselben epigrammatischen Kürze wie die frühere behandelt. Endlich fordert der Herzog die Herzogin auf das Bett zu besteigen. Da wird diese plötzlich von innerer Angst und von Grauen erfaßt. Aber nur langsam und quälerisch enthüllt ihr der grausame Gatte das furchtbare Schicksal, das sie erwartet und das sich nun schrecklich an ihr vollzieht.

Man wird sowohl gegen derartige Stoffe, wie gegen die Art ihrer Behandlung gerechte Einwände zu machen haben. Jene sind abstoßend und verletzend, diese ist voller Manier. Was aber den ersten Theil jener Einwände betrifft, so war er nicht nur dem spanischen Drama überhaupt, sondern der akademischen Tragödie der Renaissance auch selber zu machen, und die Vertheidiger dieser letzteren waren daher nicht berechtigt dazu. Doch auch von Manier war das Renaissancedrama selber nicht frei!, nur daß diese hier anders geartet war. Dagegen sind Cicognini's Stücke voll dramatischem Leben, voll Spannung und scenischer Wirkung, obschon er im Grunde nichts weiter gewesen zu sein scheint, als ein geschickter Bearbeiter spanischer Dramen. Ein so praktischer Bühnendichter wie Goldoni hatte aber vollkommen Recht, sie immer wieder auf's Neue zu studiren. Auch stehen sie, trotz ihrer Ausartungen, der Bühne selbst heute noch näher, als die farblosen, formalistischen Dramen der akademischen Richtung seiner Zeit.

Es läßt sich erwarten, daß Cicognini bei Uebertragung der metrischen Sprache der Spanier in die Prosa der italienischen Umgangssprache vieles von dem poetischen Zauber und Schmucke aufgeben mußte, welcher die Dichtungen derselben auszeichnet, und daß hierbei viele der feinen Wirkungen verloren gingen, welche die Kunst der Versification zur Voraussetzung haben. Dies ist besonders an einem Stücke nachweisbar, dessen Hauptmotiv wesentlich hierauf beruht, an Calderon's Lautem Geheimniß. Hier, wo die metrische Kunst des Dichters das Mittel für zwei Liebende bildet, sich in der Gegenwart anderer laut zu verständigen, ohne daß diese es inne werden,

insofern die gebrochenen Verse ihrer Reden im Zusammenhange der vorderen Hälfte einen ganz anderen Sinn und Inhalt darbieten, als im Zusammenhang der ganzen Verse, und sie immer nur jenen ersten Theil als an sich gerichtet auffassen sollen — hier mußte bei dem Aufgeben der metrischen Sprache dieses Motiv selbst mit hinfällig und durch ein ganz anderes ersetzt werden. In der That ist bei Cicognini die Verabredung der in Prosa sprechenden Liebenden diese: daß jeder derselben, sobald er zu dem Anderen zu sprechen beabsichtigt, das Taschentuch hervorzuziehen hat und nur die Worte, welche mit der das Taschentuch haltenden und dabei erhobenen Hand gesprochen werden an den Geliebten, die ganzen Reden dagegen an die Uebrigen gerichtet sind. Man erkennt jedoch leicht, wie tief herab in's Materielle das zwar gekünstelte, aber doch immer von poetischem Reiz umflossene Motiv des Spaniers hierdurch herabgezogen erscheint.

Cicognini, welcher nach Quadrio selbst nur die Bahnen seines Vaters weiter verfolgte, riß durch seine Erfolge natürlich noch viele andere in dieselben hinein. Man findet bei Quadrio ein Verzeichniß derselben, doch seltsamer Weise unter denjenigen Dichtern, welche nach ihm Atellanen verfaßt haben; ich hebe von ihnen nur den Doctor der Rechte und Canonicus Carlo Celano hervor, der unter dem Namen Ettore Calcolona eine Menge dergleichen Stücke im Jahre 1659 durch den Druck veröffentlichte, sowie Giovan Francesco Savaro del Pizzo, dessen Dramen in Rom erschienen. Auch diese Stücke sind sämmtlich in Prosa geschrieben.

Größer fast noch, als die Zahl der Lustspiele, ist bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die der Tragödien. Der Gegensatz der akademisch-classischen und der spanisch-romantischen Richtung tritt beim Ueberblicke derselben zuerst wieder entgegen, zugleich aber noch der zwischen geistlichen und weltlichen Dramen. Es ist gradezu erstaunlich, wie viele als rappresentazione spirituale, tragedia spirituale und opera sacra bezeichnete Stücke seit Beginn des 16. Jahrhunderts wieder hervortreten. Man könnte glauben, daß in ihnen die alte sacra rappresentazione wieder auflebte, doch waren sie bis auf nur wenige Ausnahmen von einer wesentlich anderen Beschaffenheit. Die ganze Erscheinung hängt ohne Zweifel mit der

kirchlichen Reaction und den Angriffen der Geistlichkeit auf das Theater zusammen. Es lassen sich aber dabei zwei verschiedene Richtungen unterscheiden, welche zugleich auf eine Verschiedenheit des Ursprungs zurückweisen. Die eine, welche die Formen der classischen Tragödie annahm, läßt sich bis in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen, in denen einzelne Würdenträger der Kirche das Drama theils ganz zu unterdrücken suchten oder wie Silvio Antoniano, die Forderung stellten, daß dasselbe hinfort nur noch das Leben der Heiligen, mit Ausschluß der Frauen, behandeln solle. Blos die Darstellung älterer, in dem Rufe der Heiligkeit stehender Frauen wollte man darin etwa dulden. Wie wenig man dieser Forderung anfangs auch nachkam, so vermehrten sich doch später die Beispiele. Immer vermochte man ihnen nur in veränderter Form und mit verändertem Charakter Eingang auf der Bühne zu verschaffen, wofür eine sich bei Quadrio vorfindende Notiz bemerkenswerth ist, nach welcher die Passion unseres Herrn Jesus Christus von Curzio Fajani aus Viterbo (gest. 1580) in die Form einer Tragödie gebracht worden sei und bei ihrer Aufführung in der Kirche der Patri Serviti daselbst mehr als irgend eine andere Tragödie der Zeit gefallen habe.

Einen neuen Anstoß erhielten aber diese heiligen Tragödien durch die autos sacramentales und comedias divinas der Spanier, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien bekannt worden sein mochten und die man nun gleichfalls der Form der classischen Tragödie anzupassen versuchte. Die meisten von ihnen entsprechen, ihrem Inhalte nach, wohl diesen überhaupt mehr, als jenen. Wenn man den Andeutungen Quadrio's glauben darf, so scheint Jacopo Cicognini, der Vater des Andrea[1]), derjenige gewesen zu sein, welcher dieselben zuerst in der Form und im Geiste der spanischen comedias divinas, aber in Prosa verfaßte und in Aufnahme brachte. „Diese Werke, heißt es hier nämlich von seinen Il Martirio d. S. Agata (1624), La celeste guida (1625) und Il trionfo di David, gaben der dramatischen Dichtung in Italien den letzten Stoß, da das Beispiel dieses Mannes und die Autorität, welche er zu seiner Zeit besaß, Alles mit sich fortriß. Unzählig waren diejenigen,

[1]) A. a. O. III. S. 71.

welche ihm folgten." Ich glaube jedoch, daß sich diese Bemerkung nicht blos auf jene drei geistlichen Dramen, sondern auch noch auf verschiedene weltliche Dramen bezieht, welche von diesem Dichter im Sinne der Spanier geschrieben worden sein dürften.

Von den Dichtern, die sich der classischen Form und der metrischen Behandlungsweise bei diesen Stücken bedienten, mag Giuseppe Mozzagrugno genannt werden, weil er, um die geistlichen Spiele von den weltlichen zu unterscheiden, die Bezeichnungen Act und Scene verbannen wollte und sie mit denen von applauso und motto und von parte und avvenimento vertauschte, was aber keinen besonderen Anklang fand.

Als einer der bedeutendsten Autoren der geistlichen wie der weltlichen Tragödie im classischen Style und als der weitaus fruchtbarste zugleich, muß der Jesuitenpater Ortensio Scamacca (1562 in Lentino geb., 1648 gest.) genannt werden. Er hat über 50 Tragödien verfaßt, von denen 15 Bände durch den Abate Martino la Farina in Palermo (von 1634—1638) herausgegeben worden sind. Später scheinen, nach Quadrio, noch verschiedene andere Tragödien unter seinem Namen erschienen zu sein. Letzterer sagt, daß er sich, was die dramatische Form betrifft, die griechischen Tragiker, was die metrische Behandlung angeht, die Petrarkische Schule zum Vorbilde nahm, mit letzterem aber ihrer Würde Abbruch gethan habe. Nichtsdestoweniger verdiene er großes Lob, welches ihm auch Mongitori, Allacci, Martelli und Crescembini zu Theil werden lassen. Bei dieser Bedeutung, welche ihm nicht nur seine Zeit, sondern auch noch die Folgezeit gab, ist das wegwerfende Urtheil Klein's über ihn wohl kaum ganz gerechtfertigt, wenn heute auch keines seiner Stücke etwas mehr, als ein literarisches Interesse beanspruchen dürfte.

Besondere Aufmerksamkeit ist immer dem geistlichen Schauspiele Adamo des Schauspielers Giov. Battista Andreini, der sich fast in allen dramatischen Formen versuchte, zu Theil geworden[2]),

[1]) Allacci in seiner Dramaturgia S. 435 behauptet dagegen, daß sie alle von dem Abate la Farina herausgegeben worden seien. Palermo 1634—38.

[2]) Es wurde im Jahre 1613 dargestellt und erschien in einer der Maria de' Medicis gewidmeten illustrirten und mit dem Bildniß des Autors versehenen Ausgabe zu Mailand. Quadrio gibt 1617 als das Erscheinungsjahr an.

theils wegen der Beliebtheit ihres Verfassers, theils wegen der Beziehungen, in welche sie einige Gelehrte, Voltaire an ihrer Spitze, mit Milton's Verlorenem Paradies gebracht. Magnin weist mit Recht darauf hin, daß sich die Aehnlichkeiten beider auch aus dem Gegenstand selbst schon genügend erklären lassen.

Von den weltlichen Tragödien der akademischen Richtung seien noch Prospero Bonarelli della Rovere, der Conte Carlo de' Dottori und der Cardinal Giovanni Delfino hervorgehoben.

Prospero Bonarelli, der uns bereits vom Lustspiele her bekannt ist, schrieb auch die Trauerspiele: Il Solimano (Fir. 1620) und Il Medoro innamorato (Roma 1645). Besonders die erste dieser beiden Tragödien hat den Ruf des Dichters begründet. Der dramatische Werth ist gering, die Vorzüge liegen mehr in den lyrischen und epischen Partien der Dichtung, in denen sich der Geist Rucellai's und Tasso's abwechselnd spiegelt. Obschon das Interesse des Dichters an seinem Gedicht ein überwiegend formales war, bricht doch hier und da eine größere Gefühlswärme aus den mit edler Anmuth geschilderten Liebesscenen hervor[1]).

Der Conte Carlo de' Dottori, geb. zu Padua 1624, gest. 1686, schrieb zwar nur ein einziges Drama, die Tragödie L'Aristodemo, die aber immer von den Literarhistorikern bevorzugt worden ist, obschon fast alle über den lyrischen Styl derselben klagen. Auch wird die dramatische Wirksamkeit der Handlung durch ein überwucherndes Nebenmotiv beeinträchtigt.

Bedeutender ist die Cleopatra des Giov. Delfino, geb. 1617 zu Venedig, gest. 1699 zu Udine. Er schrieb in seiner Jugend vier Tragödien Cleopatra, Lucrezia, Creso und Medor, die erst im Theater des Maffei zum Druck gelangten.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts starb die classische Tragödie immer mehr ab. Das Theater wurde jetzt völlig von den nach spanischen Mustern geschriebenen Schauspielen, die unter dem Einflusse des Stegreifspiels immer mehr entarteten und von diesen letzteren beherrscht. Aber auch die commedia dell' arte gerieth mit der Schauspielkunst in Verfall. Erst gegen Ende des Jahrhunderts strebte man die Hebung des Theaters wieder ernstlicher an.

---

[1]) Klein gibt (a. a. O. IV. 1. 13) eine ausführliche Beschreibung des Inhalts.

Der Impuls ging von der Schauspielkunst aus, die es hauptsächlich zu Falle gebracht. Allein man suchte das Heil grade in denjenigen Stücken, deren Leblosigkeit diesen Fall nicht zu hindern vermocht hatte. Es war der Schauspieldirector Pietro Cotta, welcher den an sich löblichen Versuch machte, seine Kunst durch die Wiederaufnahme des regelmäßigen Dramas emporzurichten. Der Aristodemo des Dottori war dasjenige Stück, wit welchem die neue Aera eröffnet wurde. Trotz des Beifalls, welchen man ihm entgegenbrachte, würde dieser Versuch jedenfalls ohne nachhaltigen Erfolg geblieben sein, wenn ihm nicht die Uebersetzungen der Dramen Corneille's und Racine's zu Hülfe gekommen wären. Das italienische Drama überwand den spanischen Einfluß, um sich dafür dem französischen zu unterwerfen.

X.

Die Entwicklung der Schauspielkunst und des Bühnenwesens.

Die verschiedenen Arten der Schauspieler. — Venedig: Cherea; Beolco Ruzzante; Die Zardinieri, Virtuosi, Ortolani und Sempiterni. — Florenz: Die Gesellschaften del Diamante und Bracone, della Cazzuela und I Fantastichi. — Siena: Die Rozzi, Intronati und Insipidi. — Ferrara: Clarignano di Montefalco und Battista Verrato. — Juan Ganassa. — Frauen auf der Bühne. — Die Comici Confidenti und Gelosi. — Die Comici uniti. — Flaminio Scala; Andriano Valerini; Francesco und Isabella Andreini. — J. B. Andreini und die comici fedeli. — Tiberio Fiorillo. — Einführung der italienischen Oper in Paris. — Italienisches Theater daselbst. — Verfall der Schauspielkunst. — Francesco Calderoni. — Pietro Cotta. — Gesang: Die Falsetisten; Sänger und Sängerinnen; die Castraten. — Der Tanz. — Decorateurs und Maschinisten. — Die Bühne; Decorationen und Ingegni. — Coulissen, Verwandlung, Beleuchtung. — Erste Impresarii. — Theaterbauten und Architekten. — Theatereinrichtungen, Eintrittspreise, Gagen, Aufwand.

Der in diesem Abschnitte vorliegende Gegenstand hat zwar schon vielfach berührt werden können, doch wird noch manches im Einzelnen zugefügt und das Einzelne im Gange der Entwicklung des Ganzen dargestellt werden müssen.

Die Stegreifspieler, von Ingegneri[1]) istrioni della gazetta genannt, treten auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht in die Helle der Geschichtschreibung. Dafür sehen wir jetzt zu den uns von früher bekannten Schauspielerverbindungen, neue Vereinigungen, compagnie und brigate, treten, die sich wohl auch mit der Darstellung der alten sacre rappresentazioni befaßten, aber mehrentheils einen überwiegend weltlichen Charakter (brigate profane) annahmen. Freilich machten ihnen die früheren Gesellschaften, selbst die von geistlichem Charakter, dafür wieder auf ihrem Gebiete Concurrenz. Erst später traten die Akademien hinzu, von denen vorausgreifend schon früher die Rede war. Die Höfe, an denen wohl anfänglich nur die Cavaliere und Beamten gespielt, hatten, wie wir gefunden, sehr bald fremde Talente, wohl auch Erwerbsschauspieler dazu heranziehen müssen. Fest engagirte Gesellschaften der letzteren scheinen sie bei Beginn des 16. Jahrhunderts noch nirgend besessen zu haben. Später bedienten aber auch sie sich jener compagnie und brigate, die wenigstens zum Theil Erwerbsschauspieler sein mochten.

Irrig würde es sein, wenn man glaubte, daß nur die Stegreifspieler damals Erwerbsschauspieler gewesen seien. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß schon jener Cherea gleich anfänglich gegen Vergütung spielte. Die Seite 621 ausgehobene Stelle: „E da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal e Cai di X. per recitar dite comedie" — weist darauf hin. Bestimmter noch ist es von der Gesellschaft de' Rozzi anzunehmen, die Leo X. alljährlich nach Rom von Siena berief. Im Jahre 1512, als Cherea nach längerem Verbot das Komödienspiel wieder aufnahm, stand er zwar im Dienste eines venetianischen Großen, doch ist es nicht wahrscheinlich, daß er diese Spiele, die nur in den Häusern der Vornehmen stattfanden, unentgeltlich übernommen und ausgeführt habe. Zu dieser Zeit gab es in Venedig schon eine Gesellschaft, I Zardinieri, welche aus

---

[1]) Im Discorso della Poesia rappresentative. (Ferrara 1598), wo es heißt: Le commedie per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezate se non quando suntuosissimi intermedj ed apparati di eccesiva spesa le rendono raguardevoli. E di ciò sono stati cagione gli istrioni mercenarj, detti altre volte della Gazetta, i quali colla lunga industria e col continuo esercizio hanno ridotto il ridicolo al segno . . .

lauter Edelleuten bestand, was aber keineswegs zu bedingen braucht, daß sie ihre zum Theil mit großem Aufwand verbundenen Spiele ohne jede Entschädigung von Seiten der Zuschauer oder Festgeber zur Ausführung brachte. War die Gesellschaft des Beolco Ruzzante (Seite 627) doch gleichfalls aus Edelleuten zusammengesetzt, die sicher nur gegen Entschädigung spielten, da Beolco ohne Vermögen war. Findet man doch auch später noch Edelleute unter den großen Gesellschaften herumziehender Erwerbsschauspieler. Gleichzeitig mit den Zardinieri spielten in Venedig I Virtuosi und Gli Ortolani. Später traten I Sempiterni hinzu.

Zu welcher Zeit Cherea sich hier mit Fra Arminio, dem Organisten von San Marco, und dem Valerio Zuccato von San Moise zu theatralischen Unternehmungen vereinigte, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Nach Sansovino würde es erst nach seiner Rückkehr von Rom gewesen sein können. Zu dieser Zeit machten sich noch Juan Polo und Antonio da Molina, genannt Burchiella, der auch im Geiste Beolco's gedichtet haben mag, um die theatralische Kunst in Venedig verdient. Etwas später zeichneten sich Lodovico Dolce und Andrea Calmo hier aus.

In Florenz erlangten unter den weltlichen Gesellschaften zunächst die del Diamante und del Broncone, besonders für das Possenhafte größeren Ruf. Später trat die compagnia della cazzuola hervor, welche nach Vasari in den 20er Jahren die Stücke des Bibbiena, des Ariosto, des Machiavelli und vieler Andren zur Darstellung brachte. Ihr zur Seite ging die Gesellschaft der Fantastichi, durch die Aufführungen der Lustspiele des Cecchi, des Gelli u. A. berühmt. Diese Gesellschaften dürften wohl schon als reine Erwerbsschauspieler zu betrachten sein. — In Bologna trat die Gesellschaft der Annuvolati hervor. — In Siena zeichneten sich vor Allem die Verbindungen und späteren Akademien der Rozzi, Intronati und der Insipidi aus. — Am Hofe zu Ferrara glänzten hauptsächlich die Schauspieler Clarignano di Montefalco und Battista Verrato. Beide wurden die Roscius ihrer Zeit genannt; unter dem es nun einmal das Pathos der Italiener nicht that. Ersterer spielte in verschiedenen Dramen des Giraldo Cintio, so 1541 in dessen Orbecche und 1545 in dessen Egle. Verrato, aus Ferrara gebürtig, ist uns bereits aus einer Darstellung des Sfortunato des Agostino

Argenti (1567), sowie aus den mit seinem Namen bezeichneten Streitschriften des Guarini bekannt. Quadrio rühmt an ihm die natürliche Beredsamkeit, die Anmuth und Würde der Erscheinung, die Klarheit und den Wohllaut der Stimme und eine seltene Grazie des Ausdrucks. Er soll nicht minder bedeutend im Tragischen, wie im Komischen gewesen sein, und bereiste ganz Italien und Frankreich mit großem Erfolg. Auch soll er ein kleines Werk über die Schauspielkunst geschrieben haben. Kein Geringerer als Tasso verfaßte die Grabschrift für das ihm in der Kirche S. Spirito zu Ferrara errichtete Denkmal. Cintio rühmt noch außerdem einen Schauspieler Fabio in komischen Rollen; Ghilani einen anderen Komiker, Namens Leccio Fedele, der um 1560 geblüht haben müßte.

Zu dieser Zeit gab es schon länger herumziehende Truppen eigentlicher Erwerbsschauspieler. Bereits 1548 hatten die italienischen Kaufleute in Lyon zu dem Feste, welches diese Stadt dem König Heinrich II. und der Maria di Medicis gab, eine Truppe italienischer Schauspieler berufen können, welche die Komödie des Bibbiena hier spielte. Der erste Theaterunternehmer, der aber namentlich angeführt wird, ist der uns schon bekannte Juan Ganassa. Er spielte mit seiner Truppe 1570 zu Paris, kurze Zeit später auch in Madrid. Um diese Zeit, und wahrscheinlich schon früher, stand auch Flamminio Scala an der Spitze einer Gesellschaft, die sich die Accesi nannte.

Die Angabe Pietro Maria Cecchini's, daß vor 1560 schwerlich Frauen auf der Bühne erschienen seien, wird schon dadurch widerlegt, daß im Jahre 1492 eine Sängerin in einer farsa oder festa teatrale des Jacopo Sannazaro bei dem Prinzen von Calabrien die Rolle der Freude sang, daß ferner zur Zeit des Cherea in Venedig eine Schauspielerin, Polonia, glänzte, welche sich später mit dem oben erwähnten Valerio Zuccato verheirathete. Auch weiß man aus Briefen Machiavelli's, daß um 1526 die floreninische Sängerin La Barbara durch Italien Triumphe feierte.

Es ist allerdings wahrscheinlich, daß es erst der Gesang war, welcher die Aufnahme der Frauen auf der Bühne vermittelte, doch spielten bereits in der Truppe der Accesi, und in den Frankreich in den 70er Jahren bereisenden Gesellschaften die Schauspielerinnen eine bedeutende Rolle. Sie nahmen, wie damals die Schauspieler über-

haupt, noch eine geachtete gesellschaftliche Stellung ein. Waren doch diese Truppen zum größeren Theil aus den besseren Klassen der Bevölkerung hervorgegangen. Noch immer war der Adel unter ihnen vertreten. Die Angriffe, welche das Theater und die Schauspieler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfuhren, ließen sie nur um so ängstlicher auf Sitte, Anstand und Frömmigkeit achten. Besonders geschah dies von Seite der Frauen. Der Inhalt der dargestellten Stücke und die Rollen, die ihnen darin zufielen, stimmten zwar wenig damit überein, doch wird man berücksichtigen müssen, daß in derartigen Spielen die Rollen der Frauen gegen die der Männer zurückstanden und wie in einigen Stücken des Beolco und in der Mandragola auf nur wenige Scenen beschränkt waren. Auch wurden die leichtfertigen Weiber, insbesondere die Kupplerinnen, bis Ende des 17. Jahrhunderts von den Darstellern des Scaramuccia, Arlecchino und Pedrolino gespielt. Ueberhaupt aber war der Verkehr und der Ton der Unterhaltung zwischen den Verheiratheten in Italien von jeher ein freierer, und junge Mädchen wurden nicht in's Theater geführt. Die Frauen, welche der Bühne einen ganz neuen Reiz zuführten, haben zu jener Zeit wohl auch wesentlich zur Verfeinerung des Lustspieltons, sowie überhaupt zur Verfeinerung der Schauspielkunst beigetragen. Erst später sollten sich auch die Gefahren und die Uebelstände herausstellen, welche sie mit sich brachten. Die Vertheidigungsschriften[1]), mit denen die Schauspieler in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hervortraten, lassen erkennen, daß das Urtheil über sie sich zu dieser Zeit schon geändert hatte und sie selbst ihrer Sache nicht so sicher mehr waren. Schon 1583 trat der Theaterdirector Adriano Valerini aus Gewissensscrupeln von seiner Truppe zurück und Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, wurde um 1624 in einem groben Büßergewande todt in seinem Bette gefunden.

[1]) Die berühmtesten Schriften dieser Art sind: La saggia Egiziana, ein Dialog in Versen zum Lobe der Schauspielkunst von J. B. Andreini (Fir. 1614). — Lo specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta vivo l'imagine della comedia quanto vaga e diforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene von J. B. Andreini. (Fir.) — Il teatro celeste von demselben. (Fir.) — Discorso intorno alle comedie, comedianti e spettatori von Pietro Maria Cecchini. (Fir. 1614.) — La supplica discorso familiare, intorno alle comedie von Niccolo Barbieri.

Im Jahre 1572 durchzogen, wie man jetzt weiß, neben verschiedenen anderen zwei italienische Schauspielergesellschaften Italien und Frankreich, welche eines großen Rufs genossen, die der comici confidenti und die der comici gelosi. Jene scheint die ältere gewesen zu sein. In ihr glänzte vor Allem Maria Malloni unter dem Namen der Celia. Sie war berühmt als Sylvia in Tasso's Aminta. Neben ihr theilten sich Bernardino Lombardi und Fabrizio de Fornaris, den wir schon kennen lernten, dieser als Capitano Coccodrillo, in den Beifall des Publicums. Beide versuchten sich auch als Dichter. Bei den Gelosi erwarben dagegen der Amoroso Orazio Nobili, Adriano de Veterini, als Aurelio, Lucio Burchiella, als bolognesischer Dottore und Lidia aus Bagnacavallo Beifall und Ruhm.

Im Jahre 1574 vereinigten sich diese beiden Gesellschaften und nahmen den Namen der comici uniti an. Da die Confrèrie de la passion es aber durchsetzte (1576), daß diese ihre Vorstellungen in Paris aufgeben mußten, so fielen sie wieder und zwar in drei Gesellschaften auseinander. Flaminio Scala stellte sich jetzt an die Spitze der Gelosi (seine Reform der commedia dell' arte fällt wahrscheinlich in diese Zeit) und Andriano Valerini an die der Comici uniti. Doch auch die Confidenti bestanden noch fort. Die Gelosi spielten abwechselnd in Paris und Italien. Hier war Florenz ihr hauptsächlichstes Domicil. Flaminio spielte anfänglich den Amoroso, ein junges Mädchen, Namens Prudenza, die Liebhaberin. Giulio Pasquati aus Padua war vortrefflich als Pantalon und Magnifico; Gabriello aus Bologna wurde der Schöpfer des Francatrippa; sein Landsmann Simone brachte den Arlecchino in Aufnahme; Girolamo Salimbeni aus Florenz war beliebt als Zanobio, der Rolle eines alten Spießbürgers aus Piombino; Silvia Roncagli aus Bergamo vortrefflich als Franceschina im Fach der Soubretten; der Bolognese Lodovico excellirte als Dottore Graziano. Die Hauptzierden der Gesellschaft aber waren Francesco Andreini und Isabella, seine bewunderte Gattin. Ihnen werde daher eine kurze nähere Betrachtung zu theil.

Francesco Andreini aus Padua spielte anfänglich die Rolle des Amoroso, später die des Capitano Spavento, die ihn besonders berühmt machte. Er verband mit einem ungewöhnlichen Sprachtalent

eine vortreffliche Bildung. Der Tod seiner Gattin Isabella (1604) führte die Auflösung der Truppe der Gelosi herbei. Wie Flaminio Scala zog auch er sich jetzt ganz in's Privatleben zurück. Beide blieben aber noch schriftstellerisch für die Bühne thätig. Jener schrieb seine Canavasi, dieser seine Bravure del capitano spavente (Venez. 1609). Auch Isabella wurde in Padua (1562) geboren. Eine hochstrebende Seele, war sie schon als Kind von dem Verlangen erfüllt, sich unsterblich zu machen und hatte, wie Quadrio sagt, kaum schreiben gelernt, als sie auch schon ihre boscheria: La Mirtilla verfaßte. Sie studirte Philosophie und wurde später in Padua zum Mitglied der Accademia dell' Intinti ernannt. Im Alter von 16 Jahren betrat sie in Florenz zum ersten Male die Bühne. Noch in demselben Jahr vermählte sie sich mit Francesco Andreini und gab ein Jahr später ihrem kaum minder berühmten Sohne Giambatt. Andreini das Leben. Sie galt unbestritten für die erste Schauspielerin ihrer Zeit, zugleich aber auch für ein Muster edelster Weiblichkeit. Sie nahm auf der Bühne zunächst den Namen Accesa (Amorosa) an, welchen sie später mit dem der Isabella vertauschte. 1604, auf der Rückreise von Paris nach Italien, starb sie zu Lyon an den Folgen einer zu frühen Entbindung. Die edelsten Frauen der Stadt waren an ihrem Krankenbette hülfreich und thätig gewesen; die Schöppen schickten zu ihrer Leichenfeier ihre Banner- und Stabträger, die Kaufmannschaft folgte mit brennenden Fackeln dem Sarge der jetzt ebenso betrauerten wie vorher bewunderten Künstlerin. Ihr Gatte errichtete ihr ein Denkmal, in dessen Grabschrift es heißt: „religiosa, pia, musis amica et artis scenicae caput, hic resurrectionem expectat.“ Die von ihr hinterlassenen Gedichte und Briefe erschienen gesammelt als Rime und als Lettere und erlebten beide viele Auflagen.

Nach Auflösung der Truppe der Gelosi, deren Mitglieder theils zu den Confidenti, theils zu den Comici uniti übergingen, bildete sich eine neue Truppe, die Comici fedeli, an deren Spitze 1605 der Sohn Isabella's, G. B. Andreini, trat. Die vorzüglichsten Darsteller derselben waren Giov. Paolo Fabri, Niccolo Barbieri, welcher die Rolle des Beltramo schuf und 1625 das Directorium dieser Truppe übernahm; die schöne Verginia Ramponi, aus Mailand gebürtig, welche seit 1601 Andreini's Gattin

wurde; der Ferrarese Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, dessen 1624 erfolgter Tod schon berührt worden ist, und dessen Gattin Margherita Luciani. Auch Niccolo Zecha, der Bertolinospieler, gehörte später dieser Truppe noch an.

Giov. Batt. Andreini's Lebensschicksale sind bereits wiederholt berührt worden. Es bleibt nur nachzutragen, daß er nach dem Tode der schönen Verginia, für die er seine Tragödie La Florinda geschrieben, nach der sie sich auf der Bühne genannt hat, sich zum zweiten Male mit Lidia, einer anmuthigen Darstellerin seiner Truppe, verheirathete. Er hat sich in fast jeder Gattung der dramatischen Dichtung versucht und eine Menge Stücke von meist nur untergeordnetem Werthe für die Bühne verfaßt. Bei seinem Bestreben, die Sittlichkeit und Kirchlichkeit des Schauspielerstandes gegen die auf ihn gerichteten Angriffe zu vertheidigen, von welchen schon oben die Rede war, kann es nicht Wunder nehmen, daß er sich unter anderem auch im geistlichen Drama versuchte. Sein Adamo hat von allen seinen dramatischen Dichtungen wohl am meisten Aufsehen erregt. Dies erklärt sich zu seiner Zeit schon aus dem Umstand, daß er dieses Stück in einer merkwürdigen, von Proccacini illustrirten Ausgabe im Jahre 1613 der Königin Maria von Medicis widmete und diese ihn zum Danke dafür mit seiner Truppe nach Paris berief. Andreini blieb hier bis zum Jahre 1618, kehrte aber 1621 wieder zurück. 1625 versetzte ihn der Tod seines Vaters in eine so melancholische Stimmung, daß er der Bühne zu entsagen beschloß. Das Leben übte jedoch bald sein Recht wieder aus. Er blieb an der Spitze der Truppe, welcher er bis 1652 vorstand. Die Directionszeit Andreini's, welche fast ein halbes Jahrhundert umfaßt, umschließt eine der glänzendsten Epochen der italienischen Schauspielkunst, zugleich aber auch schon den beginnenden Verfall derselben. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß Andreini selbst zu dem letzteren beitrug. Ein Stück, wie seine Centaura, läßt es deutlich erkennen.

Im Jahre 1639 wurde eine neue Truppe nach Paris berufen, an deren Spitze Tiberio Fiorillo gestanden zu haben scheint. Jedenfalls gehörte derselbe ihr an und erregte Aufsehen als Scaramuccia. Der Sohn eines Cavallerieoffiziers, in Neapel geboren, muß er sehr bald in seinen Verhältnissen heruntergekommen sein

da er mit 25 Jahren im Dienste der ersten Schauspielerin einer damals in seiner Vaterstadt spielenden Truppe stand. Er hatte bei einem Hochzeitsfeste, welchem er beiwohnte, etwas mehr, als nöthig getrunken und sich hierbei gegen eine der Brautjungfern, die Tochter der Wäscherin seiner Herrin, einige Freiheiten erlaubt, welche der Sitte der Zeit widersprachen. Die Mutter der also in ihrer Ehre Verletzten bestand nun darauf, daß Fiorillo diese wieder herstelle, indem er das Mädchen heirathe. Fiorillo, der sich des ganzen Vorganges nicht zu erinnern wußte, machte, der angedrohten gerichtlichen Klage zu entgehen, gute Miene zum bösen Spiel, welches sich auch rasch in ein glückliches verwandeln sollte. Das Glück war ihm eben im Trunke gekommen, denn diese nothgedrungene Heirath bestimmte ihn, mit seiner jungen Frau zur Bühne, d. i. von Erfolg zu Erfolge zu gehen, sie als Marinetta, er als Scaramuccia, dessen wundersame Thaten und Streiche Angelo Constantini in seinem: „La vie, amours et actions de Scaramouche“ verherrlicht und verewigt hat.

Eine andere Truppe, welche kurze Zeit später der Cardinal Mazarin zur Einführung der italienischen Oper nach Paris berief, war aus Schauspielern und Sängern zusammengesetzt, unter denen Gabriella und Giulia Locatelli, sowie Margherita Barcolasti glänzten. Konnte schon das Schauspiel seit lange nicht mehr ohne die commedia dell' arte bestehen, so vermochte jetzt diese selbst wieder ohne die Beihülfe der Oper und des Ballets nicht mehr recht auszukommen.

Im Jahr 1653 kehrte die Truppe Fiorillo's wieder nach Paris zurück, wo sie nun fest blieb und abwechselnd mit der spanischen Gesellschaft, von welcher schon S. 388 die Rede war, im Theater du Petit Bourbon und später im Palais Royal mit der Molière'schen Truppe spielte.

Die Nachrichten, die wir über die Entwicklung der italienischen Schauspielkunst haben, verdanken wir hiernach größtentheils ihrem Zusammenhang mit dem Pariser Theater[1]). Einzelne Nachrichten liegen sowohl aus Italien, wie aus Deutschland vor, welche zum Theil schon Berücksichtigung im VIII. und IX. Abschnitte fanden. So hebt Quadrio unter den berühmten Schauspielerinnen des 16. Jahr-

[1]) Die Quellen dafür sind bereits S. 626 u. 637 angegeben.

hunderts noch die Armani, mit dem Beinamen La dotta, und die Vittoria Pissimi hervor. Jene aus Venedig gebürtig, ausgezeichnet als Schauspielerin, Dichterin und Sängerin, soll um 1570 geblüht haben; diese, in Ferrara geboren und um 1579 auf der Höhe ihres Rufs, soll vortrefflich in komischen Rollen gewesen sein.

„Um das Jahr 1680", heißt es bei Riccoboni[1]), „fehlte es schon durchaus an guten Darstellern. Es gab keinen Amoroso von Geschmack und Bildung mehr, keine Schauspielerinnen, welche nach Wissen trachteten, keinen Arlecchino, der mit natürlichem Talente auch Kenntnisse verband. Zaccagnino und Truffaldino verscheuchten ihn aus Italien, Trivolino und Domenico Biancolello verschlossen ihm in Frankreich die Thür. Es gab nur eine einzige Truppe in Italien, welche zu dieser Zeit des Verfalls die Bescheidenheit der Natur auf der Bühne vertrat, auch sie verließ aber dieses Land, um an den Höfen von München, Brüssel und Wien ihr Glück zu versuchen." Es war die Truppe des Francesco Calderoni, gen. Silvio, dessen Enkelin später die Gattin Luigi Riccoboni's wurde. Aus dieser Truppe ging ein junger Mann, Pietro Cotta, gen. Celio, hervor, welcher, wie wir schon sahen, den ersten Versuch einer Reform der Bühne zu Gunsten des classischen Dramas wagte. Der Pastor fido, Aminta, Aristodemo von Dottori und andere Dramen führte er auf die Bühne zurück oder auf ihr ein. Dies geschah unter den Einwirkungen des jetzt in voller Blüthe stehenden französischen Dramas, von dessen Meisterwerken bereits Uebersetzungen in Italien erschienen waren. Allein dieser Versuch, der zunächst noch ganz isolirt blieb und nur eine geringe Theilnahme weckte, gehört bereits der dramatischen Entwicklungsgeschichte des nächsten Zeitraumes an, wogegen ich hier noch einen Blick auf die Entwicklung des dramatischen Gesanges und Tanzes zu werfen habe.

Schon seit lange hatte sich in Italien das Drama beider als Schmuck bedient. Sie hatten aber allmählich die Herrschaft der Bühne fast völlig an sich gerissen, was nicht am wenigsten den Verfall der dramatischen Dichtung herbeigeführt hat. Zuerst war ihnen das regelmäßige Schauspiel erlegen, das nur vorübergehend durch die nach spanischen Vorbildern auf starke Erregungen und Spannung

---

[1]) Histoire du théâtre etc. I. S. 73.

hinarbeitenden Dichter wieder etwas aufgelebt war. Endlich mußte ihnen aber auch noch die commedia dell' arte, die sie hierin unterstützt hatte, weichen, und zwar um so rascher, als diese immer geist- und geschmackloser wurde. Das Interesse wendete sich fast ausschließlich der Oper oder vielmehr den Gesangs- und Tanzkünsteleien, sowie dem Ausstattungsprunke zu, welchen dieselbe unter der Herrschaft der Sänger und Maschinisten fröhnte.

Anfänglich scheint der Gesang auf der Bühne, wie in der Kirche, nur durch männliche Stimmen ausgeführt worden zu sein. Der Discant und Alt war durch Knaben- und durch Falsettstimmen vertreten. Die Kunst des Falsettirens war auf den höchsten Gipfel gebracht. — Die Aufnahme der Frauenstimme ging ohne Zweifel von der Pflege aus, welche Musik und Gesang in den Häusern der Vornehmen und Gebildeten fanden. Auch Frauen nahmen hier daran Theil. Die Schönheit, der Reiz der weiblichen Stimme wurde empfunden. Sie wagte sich jetzt an die Oeffentlichkeit, was durch den in Aufnahme gekommenen monodischen Gesang noch gefördert wurde. So traten die weiblichen Stimmen zunächst als Sologesang im Zwischenspiel, bald aber auch in Verbindung und in Wechselwirkung mit anderen Stimmen auf der Bühne hervor. In demselben Maße, als der Gesang mehr in das Drama drang, erschienen auch mehr und mehr bedeutende Sängerinnen. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts gab es schon eine große Zahl Frauen, welche den Männern den Ruhm des Gesanges streitig machten. So zeichneten sich bei den Festspielen des Cavalieri (1591) die Damen Vittoria, Luccia und Margherita aus, so neben Jacopo Peri, Giulio Caccini, Honofrio Galfreducci, Melchior Palontrotti, Francesco Rasi und Antonio Brandi die berühmte Vittoria Archilei, sowie etwas später Caccini's Tochter Franceschina, Giulia und Vittoria Lulli, die Adriana Baroni und ihre Tochter Leonora, l'Jpolita, la Moretti, Margherita Costa, Cecca della Laguna u. A.

Sänger und Sängerinnen wurden zur Zeit Leo's X. die Mignons der Großen und Kirchenfürsten. Die Moretti stand in dem Dienst des Cardinal Borghese, die Jppolita in dem des Cardinal Montalto und der berühmte Sänger Vittorio

Loreto[1]) wurde von dem Cardinal Ludovisi in einer Weise gehegt, daß er den Genuß, diesen Sänger zu hören, kaum Anderen noch gönnen wollte. Ueber die Sängerinnen Francesca Cecca della Laguna aus Venedig und Margherita Costa aus Ferrara brach 1626 sogar ein sehr anstößiger Streit aus. An der Spitze der Costisten stand Mario Chigi, der Bruder des nachmaligen Papstes Alexander VII., an der der Cecchisten Fürst Aldobrandini[2]).

Es war zu der Zeit, da die Falsettisten, welche sich noch immer in der Kirche behauptet hatten, durch die jetzt in Ausnahme gekommenen Castratenstimmen völlig verdrängt worden waren. 1625 starb der letzte Falsettist der päpstlichen Kapelle, Giovanni de Sanctos. Es ist wahrscheinlich, daß man zuerst im Oriente, wo das Verbrechen der Castrirung seit lange schon üblich war, zuerst auf die eigenthümliche Einwirkung derselben auf die Stimme solcher Verstümmelten aufmerksam wurde. Möglich, daß es nun über Venedig Eingang in Italien fand. Doch weiß man nicht, zu welcher Zeit der erste Castrat in Italien als Gesangskünstler auftrat, wohl aber, daß 1601 in der Person des Pater (?) Girolamo Rossini aus Perugia ein solcher zuerst in der päpstlichen Kapelle Aufnahme fand. Es gab auch bald genug Feinschmecker (die „Orecchianti"), welche diese Stimmen nicht nur den Falsettisten, sondern selbst dem natürlichen Soprane und Alte der Frauen den Vorzug gaben, denen sie in der That gefährlich zu werden begannen. Im Jahre 1626 brachte die Fürstin Aldobrandini den zwischen Costisten und Cecchisten ausgebrochenen Streit, der durch einen Wettkampf der beiden Sängerinnen in der Oper La catena d'Adone von Ottavio Tronsarelli zum Austrag gebracht werden sollte, um dem hierbei voraussichtlichen Skandale vorzubeugen, dadurch zum Abbruch, daß sie das Auftreten beider verhinderte und die in Frage stehenden Rollen nun durch Castraten gesungen wurden. Im Jahre 1640 konnte Italien bereits die Höfe und die katholischen Kirchen der großen Städte Europa's mit Castraten versorgen.

Die musikalischen Erfolge, welche dieselben erzielten und der Gewinn, mit dem diese Erfolge verbunden waren, wurde besonders der

---

[1]) Siehe über ihn: Lindner, Zur Tonkunst. Berlin 1864.

[2]) Ambros, Geschichte der Musik. 4. Bd. S. 339.

Entwicklung der Oper verderblich. Er trug mit zur Demoralisirung und zu den Verirrungen derselben in's Geschmacklose bei. War es schon unnatürlich, diese Opfer der schnödesten Gewinnsucht oder des crassesten Aberglaubens (denn man betrachtete die Castration wohl auch, dem mönchischen Gelübde der Enthaltsamkeit gleich, als ein der Kirche geweihtes und darum Gott wohlgefälliges Werk), zu Vertretern von Gefühlen und Leidenschaften gemacht zu sehen, die in ihnen doch grade im Keime erstickt worden waren, so war es doch noch geschmackloser, sie als Repräsentanten männlicher Kraft, männlicher Tapferkeit im Gegensatze zu den schönen Altstimmen der Italienerinnen in den höchsten Stimmlagen singen zu hören.

Von jeher ist keine Kunst so sehr mit Lastern befleckt worden, als die theatralische. Die Italiener haben hierin aber selbst noch die Römer zu überbieten gewußt. Die Castration und der Umfang, den dieses Verbrechen bei ihnen gewann, wird ein ewiger Schandfleck in ihrer Sittengeschichte bleiben. Sie machten aber auch diejenige Kunst, welche mehr als jede andere mächtig ist, die Seele des Menschen über das Gemeine der Wirklichkeit zu erheben, zu einer Pflanzschule des Lasters und der Intrigue. Sie benutzten die Kunst des Gesanges dazu, dem Courtisanenthum einen neuen Reiz, eine neue Anziehungskraft zu verleihen. Neben den eigentlichen Gesangsschulen, durch die sich Italien in der Welt berühmt und um die Welt verdient machte, wucherten in Venedig, Turin, Mailand, Neapel, Rom, Bologna, auch solche empor, welche die Gesangsnovizen in den Künsten und in dem Berufe des Courtisanenthums ausbildeten, dessen ansteckendes Gift sich bald über fast alle Höfe Europa's verbreitete[1]). Dies ist freilich nicht sowohl der Natur und dem Charakter des italienischen Volkes, als der Mißwirthschaft, der es verfallen, zur Last zu legen. Auch machten sich alle übrigen Länder, welche diese Uebel begünstigten, an ihnen mit schuldig. — Wohl suchten einzelne Regenten denselben zu steuern, in welchem Sinne wohl auch das Verbot zu betrachten ist, welches Clemens XII. (1730—40) gegen das Auftreten von Frauen auf den römischen Bühnen erließ. Allein der Nutzen, welchen dasselbe auf der einen

[1]) F. W. Barthold, Die geschichtlichen Persönlichkeiten in J. Casanova's Memoiren. Berlin 1846. I. S. 48.

Seite hervorgebracht haben mag, ward reichlich dadurch wieder aufgewogen, daß nun das Castratenthum zu noch erhöhterem Ansehen und zur vollen Herrschaft über die Bühne gelangte.

Immer schon, und mehr, als in allen übrigen Ländern war bei den Italienern auch die auf die Schaulust berechnete Seite der theatralischen Kunst ausgebildet worden, daher sich bei ihnen die mimische Seite der Schauspielkunst, der Tanz und die Choreographie, sowie das Decorations- und Maschinenwesen zeitig entwickelt hatten. Tänzerinnen scheint es schon früh auf der italienischen Bühne gegeben zu haben. Der Tanz durfte den dramatischen Spielen bald eben so wenig fehlen, wie Musik und Gesang. Daher auch fast jede Schauspielergesellschaft eine Tänzerin und eine Sängerin hatte. Der Tanz bildete sehr bald die Grundlage der ganzen schauspielerischen Ausbildung, und besonders die Schauspielerinnen suchten immer bis zu einem gewissen Grad zugleich Tänzerinnen und Sängerinnen zu sein. Im 16. Jahrhundert war die Kunst des Tanzes in Italien zu solcher Entwicklung gebracht, daß die französische Jugend dahin wallfahrtete, um tanzen zu lernen. Zu Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte fast jedes Schauspiel am Schlusse des Actes seinen balletartigen Tanz (eine Moresca). Doch schon im Orfeo des Poliziano tritt er als dramatischer Bestandtheil auf. Als dramatischer Tanz scheint er anfänglich wohl immer vom Gesang begleitet gewesen zu sein. Wie sich die Sänger in den Zwischenacten oft selbst mit dem Instrument begleiteten, begleiteten wohl auch die Tänzer ihre mimischen Bewegungen selbst mit Gesang. Wenigstens wurde es als Neuheit befunden, daß Guarini Tanz und Gesang in seinem Pastor fido von einander getrennt hatte. Auch behielt das Ballet noch lange diesen Charakter (Singballet). Baltazarini, welcher das Ballet in Frankreich einführte, scheint ihm auch erst die selbstständigere Form gegeben zu haben. Von hier verbreitete es sich über fast alle Höfe Europa's.

Tanz, Auf- und Einzüge, Schaugepränge, Mummenschanz bildeten in Italien überhaupt den Schmuck jedes Festes und zwar schon lange, ehe sie Raum auf der Bühne gewannen. Die zeichnenden und die technischen Künste, Decorations- und Maschinenwesen, wirkten schon hierbei mit und erlangten eine hohe Ausbildung. Die bedeutendsten Künstler verschmähten es nicht, ihre Hand dazu dar-

zuleihen. Schon bei einer 1273 zur Feier der Freisprechung vom päpstlichen Banne in Siena veranstalteten Festvorstellung kamen Maschinen und mechanische Künste in Anwendung. Buonamico di Christofano hatte die Decorationen und Maschinen zu jener Darstellung der Hölle gefertigt, welche am 1. Mai 1304 auf Barken im Arno stattfinden sollte und einen so unglücklichen Ausgang nahm. Kein Geringerer als Brunelleschi erfand den kunstreichen Apparat einer von zwei Engelkreisen umschwebten Himmelskugel, von welcher der Erzengel Gabriel niederflog, die Florenz mit Bewunderung erfüllte und noch lange von den Berichterstattern mit Staunen besprochen ward. Auch Cecca machte sich in Florenz durch derartige Erfindungen beliebt und berühmt. Die Berichte der Zeit sind erfüllt von den Beschreibungen der Feste und Aufzüge, bei denen dergleichen Kunstwerke in Anwendung kamen. Von ihnen mögen hervorgehoben werden der Fronleichnamszug, welchen Pius II. 1482 in Viterbo abhielt; die Faschingsumzüge Lorenzo's de' Medici, bei denen der Maler Francesco Granacci sich in ungewöhnlicher Weise auszeichnete; der Carnevalszug, den Bartolomeo Benci zu Ehren der schönen Marietta Strozzi veranstaltet hatte, die Mailänder Feste, die Lionardo da Vinci durch seine Erfindungen verherrlichte, und bei deren einem, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Galeazzo mit Isabella (1483) das Himmelssystem dargestellt wurde, jeder Weltkörper, der sich der Braut näherte, sich erschloß und eine Gottheit hervortreten ließ, um zu ihrem Preise ein von Belliccioni verfaßtes Madrigal zu singen, — was aber wieder Alles in Schatten gestellt wurde durch die Festlichkeiten des Cardinals Riario, durch den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst und der zur Feier dieses Ereignisses in Florenz veranstalteten Feste, bei denen auch Andrea del Sarto mit thätig war.

Doch nicht nur bei kirchlichen und weltlichen Festen suchte das Machtgefühl der Großen sich in der Befriedigung der bewundernden Schaulust des Volkes zu genießen, auch wo es blutiger Ernst war, sonnte sich die Kraft und die Macht des Siegers darin. So hielt Alfonso der Große 1443 seinen Einzug in das bezwungene Neapel durch eine Mauerbresche der Stadt auf einem von vier weißen Pferden gezogenen vergoldeten Wagen mit einem ungeheueren Auf-

wand allegorischer Pracht. Derartige Triumphzüge kamen dann auch wieder beim Carneval als bloßes Schaugepränge in Aufnahme, selbst noch der Tod hielt seinen Triumphzug dabei.

Zur Zeit, da das Renaissancedrama eine Revolution des Schauspielwesens verursachte, war demnach das Decorations- und Maschinenwesen schon zu einer solchen Blüthe entwickelt, daß ihm diese mit Vortheil dienstbar werden konnten. Wohl aber war zu befürchten, daß es von der Entwicklung derselben allzusehr überwuchert werden möchte. In der That war schon das erste unter classischem Einfluß entstandene italienische Drama, Poliziano's Orfeo, in hohem Grade auf scenischen Prunk berechnet. Dies war es auch, was die mythologischen Schäferspiele so rasch bei den Großen und an den Höfen in Aufnahme brachte. Als etwas später die Darstellung von Uebersetzungen und Nachahmungen römischer Lustspiele versucht wurde, ward es sofort als Bedürfniß empfunden, dieselben mit Zwischenspielen zu umrahmen, die Gelegenheit zu scenischem Prunk und mechanischen Künsten boten. Diese Umrahmungen, diese Zwischenspiele wurden zu bald nur zur Hauptsache.

Die Bühnen, welche theils im Freien, theils in den Höfen der Paläste, später aber auch in Sälen aufgeschlagen wurden, mußten für die neuen Stücke natürlich eine andere Einrichtung erhalten, als die frühere Mysterienbühne. Man näherte sie der Bühne der Alten an. Bei dem ersten im Schlosse von Ferrara erbauten Theater waren die Sitze der Zuschauer amphitheatralisch geordnet, die Bühne selbst in zwei Theile getheilt, einen vorderen, das teatro, und einen etwas höher gelegenen hinteren Raum, den palco, zu welchem Stufen emporführten und der durch einen Vorhang verschlossen werden konnte, hinter welchem sich der Decorationswechsel vollzog. Auf jenem fanden die Gespräche, die Gesänge der Chöre, die Tänze statt. Zu beiden Seiten des teatro befanden sich Altane, von denen der eine für die vornehmen Zuschauer, der andere für das die Chöre begleitende Orchester bestimmt war. Der Gesang der Einzelpersonen wurde dagegen von Instrumenten begleitet, die hinter der Scene aufgestellt waren.

Die Prinzessin Isabella von Este, in ihrem Berichte über die Feste zur Feier der Vermählung des Herzogs Ercole mit Lucrezia Borgia (1502), gibt an, daß die amphitheatralischen Sitze, die sich

in 13 Reihen erhoben, durch zwei Gänge unterbrochen waren, welche den Zuschauerraum in drei Theile trennten, von denen der mittlere für die Frauen, die beiden seitlichen für die Männer bestimmt waren. Der Zuschauerraum selbst war von der Bühne durch eine mannshohe Brüstung getrennt.

In Florenz, sowie überhaupt in Toscana, erhielten sich während der republikanischen Zeit noch die theatralischen Vorstellungen im Freien. Später fanden sie aber auch hier, mit Ausnahme der volksthümlichen Stegreifspiele, die so, wie überall, nebenher liefen, in geschlossenen Räumen, sei es im palazzo ducale, im palazzo de' priori, dem Saale der accademia fiorentina oder in dem des spedale de' tintori statt.

Was die malerische Ausschmückung der Scene betrifft, so hat man die Decoration von den Ingegni, d. i. von den beweglichen Versatz- und Versenkungsstücken und Flugwerken zu unterscheiden, bei welchen die mannichfaltigsten Mechanismen zum Zwecke der Verwandlung angebracht wurden, und die bisweilen bis zu 100 Personen faßten, mit denen sie sich auf oder nieder bewegten. Sie spielten bei den Intermedien, den mythologischen Spielen, den Ballets und der Oper eine bedeutende Rolle. Die Decoration der Renaissancebühne war anfangs ohne Coulissen und von einem überwiegend architektonischen Charakter. Das Malerische lag hauptsächlich in der perspectivischen Behandlung, die damals noch den Reiz einer neuen Entdeckung hatte. Die Gegenstände, besonders die architektonischen, waren nicht auf die Fläche gemalt, sondern massiv doch in perspectivischer Verkürzung gearbeitet und dann übermalt. So heißt es schon von der Decoration bei der Aufführung der Calandra in Urbino: „Die Scene stellte eine schöne Stadt vor, mit Straßen, Palästen, Thürmen und Kirchen, die Straßen im Relief gearbeitet, die Perspektive aber noch künstlich durch Malerei unterstützt.“ So heißt es auch noch in einer Beschreibung der Decoration des teatro olimpico in Vicenza vom Jahre 1710: „Die Scene bietet den Einblick in drei praktikable Straßen dar, die perspectivisch behandelt sind, so daß die letzten Häuser derselben nicht über 2 Fuß wirkliche Höhe haben.“ Dies scheint mit geringen Abweichungen die Einrichtung aller damals im Lustspiel zur Anwendung gekommenen Decorationen

gewesen zu sein. Sabattini[1]) gibt an, daß es Decorationen mit von zwei oder drei verschiedenen Gesichtspunkten aus aufgenommenen Perspectiven oder auch dreifache von einem einzigen Gesichtspunkte behandelte Perspectiven gegeben habe. Obschon bei den Landschaften die Perspective auch eine große Rolle spielte und bei Gärten die geometrischen Anordnungen vorherrschten, so wurden sie doch um vieles freier und malerischer als die architektonischen Prospecte behandelt. Besonders wird dies von der Darstellung der Wolken, des Olymps, des Tartarus gerühmt. Die „maravigliosi"-Prospecte des Baldassare Peruzzi zu der Vorstellung der Calandra im Jahre 1514 zu Rom waren ohne Zweifel von überwiegend architektonischem Charakter, wogegen die im Jahre 1519 von Rafael zu den Suppositi gemalten Decorationen wohl einen freieren malerischen Charakter gehabt haben dürften. Daß Peruzzi der Erfinder der Theaterprospecte gewesen, wird dadurch widerlegt, daß schon bei der obenberührten Aufführung der Calandra in Urbino (1503—8) dergleichen verwendet wurden und nach der Beschreibung des Baldassare Castiglione an den Bischof Conossa zu Tricario von seltener Pracht gewesen sein müssen. In Ferrara zeichneten sich hierin Fino Marsigli, Brosone, Giov. da Imola, Pelegrino da Udine und Dosso Dossi aus; in Florenz etwas später San Gallo und Andrea del Sarto. Sie lieferten z. B. die Decorationen zu der im Jahre 1525 stattfindenden Aufführung der Machiavelli'schen Mandragola. San Gallo stellte auch 1526 die Bühneneinrichtung zur Clizia und 1536 zu dem Aridosio her. Nach ihnen traten Bronzino, Giambologna, Bernardo Buontalenti mit ihren Ingegni und Decorationen hervor[2]). Letzterer lieferte die Decorationen zu Tasso's Aminta. Der Dichter war, sie zu sehen, heimlich nach Florenz gekommen, und wurde so

---

[1]) In seinem 1638 erschienenen Buch: La maniera di fabriccare i teatri.

[2]) Nähere Auskunft hierüber gibt: Lasca, Descrizione dell' apparato delle commedie ed intermedii, recitate in Firence nelle nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. (Fir. 1565.) — Mellini, Entrata e apparato per le nozze di Francesco I. (Fir. 1566.) — Cecherelli, Descrizioni di tutte le feste e mascherate per il carnevale di 1567. (Fir.) — B. de' Rossi, Apparato e intermedii per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici. (Fir. 1585). u. A.

44*

von Bewunderung ergriffen, daß er davon überwältigt den Maler umarmte. Nach den Plänen Buontalenti's wurde 1585 auch das neue Theater im Palaste der Uffizii gebaut.

Schon 1565 hatte die Akademie der Olympier von dem berühmten Architekten Palladio den Bau des unter dem Namen teatro olimpico bekannten Theaters beginnen lassen. Scamozzi, der es vollendete, errichtete in demselben Style ein kleines Theater in Sabbionetta bei Mantua, Palladio selbst, sowie Sansovino aber noch mehrere Theater in Venedig, in denen, nach Klein, die Gesellschaften der Sempiterni, Accesi und Calza spielten.

Der Zuschauerraum des teatro olimpico ist halbkreisförmig. Die Sitze steigen amphitheatralisch empor und schließen mit einer Collonade ab, deren Zwischenräume Logen bilden. Die Bühne ist in zwei Theile getheilt. Der vordere, welcher den Sprechplatz bildet, ist halbkreisförmig und von dem etwas höher gelegenen durch drei Arkaden getrennt, welche den Einblick in drei praktikable Straßen eröffnen.

Coulissen wurden, wie es heißt, zuerst um 1532 vom Architekten Serlio in Vicenza zur Anwendung gebracht. Das Problem der Verwandlung führte vermuthlich dazu. Diese wurde, wie Sabattini lehrt, auf verschiedene Weise herbeigeführt; theils indem man die Coulissen wie Vorhänge auf- und niederzog, theils die fächerartig übereinander gehefteten Coulissentheile hinauf- oder herabschlagen, oder sie auch an zwei aufrecht gestellten Cylindern in seitlicher Richtung abwinden ließ. Noch eine vierte Art der Verwandlung lernt man aus der Beschreibung einer Darstellung kennen, welche 1596 im Schlosse zu Nantes in Frankreich stattfand[1]), die aber ohne Zweifel auf Italien zurückweist. Hier waren die Decorationen auf Cylindern von fünfeckigen Basen befestigt, welche um eine Achse beweglich waren, so daß man mittelst derselben eine fünffache Verwandlung bewirken konnte. Diese Vorrichtung erinnert an die Periakten der griechischen Theater, die aber nur eine prismatische Form hatten, daher auch nur eine dreifache Veränderung zuließen. Die Verwandlung der Hintergründe nöthigte

---

[1]) Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. siècle en France. Paris 1869. S. 5.

wohl zuerst zur Malerei auf bloßen, verschiebbaren oder rollbaren Flächen.

Wie mangelhaft zu Sabattini's Zeit noch die Mechanik der Verwandlung der Decorationen war, beweist die von ihm gegebene Vorschrift, es immer so einzurichten, daß dieselben unter Begleitung geräuschvoller Musik oder während einer lärmenden Scene (auf der Vorbühne) stattfinde, damit man das störende Geräusch der Maschinen nicht so bemerke. Wahrscheinlich wurde während dieser Zeit die hintere Bühne durch den Vorhang geschlossen. Auch dies fand auf verschiedene Weise statt: theils indem man den Vorhang auf- und niederzog, sei es nun, daß er oben oder auch unten (wie bei den Römern) befestigt war, theils indem man ihn seitlich bewegte.

Wie wenig man bei der Malerei noch auf dramatische Wirkung sah, geht daraus hervor, daß man nicht nur lebende Gegenstände, Menschen und Thiere, auf die Prospecte malte, was nothwendig einen störenden, vielleicht selbst einen widersprechenden Gegensatz zu der bewegten Handlung der Scene bilden mußte, sondern auch gemalte Thiere auf dieser erscheinen ließ. Hierbei ist die Vorschrift Sabattini's bemerkenswerth, immer nur wenig bekannte Thiere hierzu zu wählen. Auch die Bewegungen der Wolken und des Meeres suchte man schon damals hervorzubringen. An Blitz und Donner fehlte es ebenfalls nicht. Allein dies lag noch ganz in der Kindheit; es würde uns heute fast läppisch erscheinen.

So lange die Schauspiele im Freien stattfanden, wurden sie nur bei Tageslicht dargestellt. Dies geschah anfangs auch selbst in geschlossenen Räumen. Allein das natürliche Licht reichte hier bald nicht mehr aus. Nachdem man aber nur einmal zur künstlichen Beleuchtung gegriffen hatte, lernte man, so unvollkommen sie war, auch die ihr eigenen, den künstlerischen Wirkungen günstigen Vorzüge kennen und schätzen.

Als Beleuchtungsmittel bediente man sich anfangs des Oels, oder, weil die Lampen noch mangelhaft construirt waren und einen üblen Geruch verbreiteten, der Wachskerzen und Wachsfackeln. Sabattini gibt dem Oel den Vorzug, empfiehlt, es von guter Qualität zu nehmen und mit etwas Wohlriechendem zu vermischen. In den öffentlichen Theatern wendete man aber Talg an. Die Bühne wurde theils von oben, theils von unten, von vorn und von hinten

oder auch von der Seite beleuchtet. Schon im Jahre 1653 wurde gelegentlich einer Vorstellung am savoyischen Hofe die Anwendung farbigen Lichts gemacht. Man hatte nämlich zu Ehren der Herzogin Christine, welche die Flachsfarbe (gris de lin) liebte, ein Ballet, Gris de Lin, arrangirt, dessen Pointe darauf hinauslief, daß Amor, der von der Binde befreit werden wollte, die seinen Augen so lange den Anblick der Welt entzogen gehabt, von Juno befragt wurde, in welchem Lichte er dieselbe wohl wieder zu sehen wünsche. Er wählte natürlich das gris de lin, worauf die Decoration plötzlich in entsprechender Weise beleuchtet wurde. — In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt dann die Beleuchtung der Bühne durch die Erfindung reflectirender Lampen eine wesentliche Verbesserung, eine solidere Basis aber doch erst durch die hierauf gerichteten Untersuchungen Lavoisier's.

Die Entwicklung des Decorationswesens, sowie überhaupt der Bühne war bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts hauptsächlich durch die Intermedien, die mythologischen Schäferspiele und die Ballete gefördert worden. Die Oper sollte ihm aber nun auch noch einen neuen Aufschwung verleihen.

So viel mir bekannt, ist das erste Opernhaus 1637 in Venedig entstanden. Es war das teatro di S. Cassiani, wie fast alle Theater dieser Stadt nach dem Kirchspiel benannt, in dem es gebaut wurde. Benedetto Ferrari, Dichter und Virtuos, und der Componist Francesco Manelli da Tivoli waren die Unternehmer des Baues, und, wie Ambros sagt, die ersten Impresarii[1]). 1638 folgte der Bau des Theaters von Modena, 1639 der des Theaters von S. Giovanni e Paolo in Venedig. Ebendaselbst entstanden 1649 S. Apostoli, 1651 S. Aponal., 1670 S. Gregorio, 1677 S. Angelo, 1678 S. Giovanni Chrisostomo, 1699 S. Fantin, 1710 S. Samuele — mithin in der einzigen Stadt Venedig innerhalb 80 Jahren 9 neue Opernhäuser, zu denen noch die alten Schauspielhäuser S. Moise und S. Luca hinzukamen, welche, das erste 1641, das letzte 1661, ebenfalls in Opernhäuser umgewandelt worden

---

[1]) A. a. O. 4. S. 361. Ihre Truppe bestand aus Maddalena Manelli, der Gattin des Componisten, Felicita Uga, Francesco Angelletti, Antonio Pauni, Giambattista Bisarei und Francesco Pisarini.

waren. Doch scheinen diese Theater nicht alle gleichzeitig geöffnet worden zu sein; wenigstens sagt Riccoboni[1]), daß für gewöhnlich nur in 8 Theatern gleichzeitig gespielt worden sei, von denen 4 für die Komödie, 4 für die Oper benützt wurden. Dieses Verhältniß war aber nicht immer so günstig für das recitirende Drama. Es finden sich Angaben, welche von 6 Opernhäusern auf 2 Schauspielhäuser sprechen.

Zu den Architekten, welche sich um den Theaterbau und das Decorationswesen Verdienste erworben, gehört Jacopo Torelli aus Fano, welcher sich durch seine Verbesserungen der Verwandlungsmechanik im teatro S. Giovanni e Paolo in Venedig großen Ruhm, aber auch viele Neider erwarb, die sich an ihm sogar durch Verstümmelung der Hand rächten. Er ist ferner bekannt durch das Théâtre du petit Bourbon, das er im Auftrage des Cardinals Mazarin einrichtete[2]). Auch ist von ihm noch ein Theater in seiner Geburtsstadt erhalten, nach welchem er dann ein Theater in Wien baute. Dieses wurde das Muster für viele andere. Fast gleichzeitig erlangte der Ferrarese Carlo Pasetti durch seine Theaterbauten und Maschinen große Berühmtheit. Er blühte um 1650—60. Nicht minder berühmt war der Architekt Aldrovandini, welcher sich ebenfalls um die Verbesserung der Verwandlungsmechanik und durch den Bau eines Theaters in der herzoglichen Villa Colorna bei Parma verdient gemacht hat. Ein Verwandter desselben, Pompeo Aldrovandini, 1666 zu Bologna geboren, 1739 gestorben, war in Turin, Wien, Dresden als Architekt am Theaterwesen beschäftigt. Als Decorationsmaler war auch noch dessen Vetter Tommaseo Aldrovandi beliebt.

Eine andere Künstlerfamilie, die sich durch ihre Bemühungen um das Theaterwesen auszeichnete, ist die der Galli, nach ihrem Stammort Bibbiena genannt. Francesco (1659—1739) baute das Theater zu Verona und das Theater Alberti in Rom. Auch in Wien hat er unter Leopold I. ein großes Theater erbaut. Er wurde von Joseph I. zum Hofarchitekten ernannt. Er hinterließ

---

[1]) Réflexions &c. S. 19.

[2]) Die Abbildungen der Decorationen zur Finta Pazza erschienen von ihm Paris 1645.

auch ein Werk: „Architettura maestra dell' arti che le compongono." — Nach den Rissen des Fernando Galli (1653 geb.) wurde in Prag zur Krönung Karl's VI. ein prachtvolles Theater gebaut. Er gab verschiedene Werke mit Abbildungen seiner Decorationen und Erfindungen heraus, so Varie opere de prospettiva inventate da F. Galli Bibbiena und: Architettura e prospettive di Francesco Galli Bibbiena (1740). Seine Decorationen wurden wegen der malerischen Behandlung der Perspective gerühmt, die ihm den Namen des Paul Veronese der Bühne eintrug. Auch die venezianische Familie Mauri nimmt in der Geschichte des Bühnenwesens eine geachtete Stellung ein. Die Brüder Gasparo und Pietro blühten von 1670—90, Alessandro und Girolamo Mauri wurden unter Anderem 1717 zum Baue des großen Opernhauses nach Dresden berufen.

Die Einrichtung aller dieser Opernhäuser näherte sich schon den heutigen an. Die Bühne war mehrentheils eintheilig, das Orchester lag vor der Bühne, bisweilen so tief, daß es den Zuschauern unsichtbar blieb, wie bei dem großen Opernhause in Dresden. An das leise aufsteigende Parterre schloß sich ein Logenbau von 3, 4, ja in Venedig sogar bis von 7 Rängen, meist der oblongen Form der Theater folgend, zuweilen auch, wie in dem Theater zu Modena, in einer dem Halbkreis sich nähernden Rundung. Das Theater von Parma galt zu Riccoboni's Zeit für das schönste. Es war ganz amphitheatralisch gebaut. Das Mailänder galt für das größte. Das umfänglichste der damaligen Theater von Venedig faßte 1400 Personen. Die Maschinen- und Decorationskunst zog das Publicum bald noch mehr als Musik und Gesang an. Das Theater gerieth immer mehr unter die Herrschaft des Decorateurs und Maschinisten. Den Höhepunkt dieser Richtung scheint die Oper La divisione del mondo zu bezeichnen, welche der Marchese Rangoni 1675 auf dem Theater S. Salvatore aufführen ließ. Man sah darin alle Theile der Erdkugel sinnbildlich durch Maschinen der wunderlichsten Erfindung versinnlicht. Im Catone in Utica ward dem Julius Cäsar ein Schauspiel gegeben, bei welchem sich in der Luft eine Kugel aus der Tiefe des Theaters vorwärts bewegte, bis sie vor Cäsar angekommen in drei Theile zersprang, welche die zu seiner Zeit bekannten drei Theile der Welt veranschaulichten, während in dem ganz von

Gold und Edelsteinen glänzenden Inneren der Kugel ein Orchester der ausgezeichnetsten Musiker sichtbar wurde.

Nach Riccoboni war die Theilnahme der Zuschauer in den Theatern meist eine leidenschaftlich ungestüme. Der Beifall sprach sich in viva-Rufen und Applaus, das Mißfallen in dem Zuruf „va dentrò!“ aus, doch fehlte es auch zuweilen nicht an Schimpfworten und Werfen mit Früchten.

In Venedig zahlte man 16 Sous für den Eintritt und 10 Sous für den Sitzplatz. Logen wurden nur im Ganzen vergeben. Man miethete sie theils für das ganze Jahr oder auch für den Tag. Die Preise richteten sich im letzten Falle nach der Beliebtheit des Stückes. In Venedig spielte man vom Monat October bis Anfang der Fasten, in den Städten der Lombardei meist nur im Frühling. In Rom, wie schon berührt, nur die letzten acht Tage des Carnevals. In Venedig gingen die vornehmen Cavaliere meist nur maskirt in's Theater, die Courtisanen, die in einem der höheren Ränge saßen, ebenfalls. Die achtbaren Frauen, insbesondere die von Stande, dagegen stets ohne Maske. — Riccoboni erzählt, daß man in früherer Zeit einer ersten Singstimme für die Saison nur bis zu 120 écus oder 600 Francs zahlte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war dieser Preis bis auf 12 000 Francs gestiegen. Farinelli erhielt etwas später in London 2500 Pfd. Sterl. für das Jahr; Faustina Bordoni (nach Barthold[1]) bis zu 150 Pfd. Sterl. für einen einzigen Abend (?).

Die Ausrichtung der theatralischen Feste an den Höfen war von jeher mit einem zur Wirkung ganz unverhältnißmäßigen Aufwand betrieben worden. Es war auch der Grund, weshalb die Fürsten sich von diesen Vergnügungen mehr und mehr wieder zurückzogen, zumal der Luxus und die Kosten immer größer geworden waren. So soll 1647 die Einrichtung der Oper Orfeo zu Paris nach einer Flugschrift der Zeit 500 000 Frcs., nach anderen Angaben sogar eine Million[2]), die der Oper Circé unter Baltazarini (1581) aber 3 600 000 Frcs. gekostet haben[3]). Die Opern in Wien

[1]) A. a. O. S. 46.

[2]) Siehe Celler a. a. O. S. 75.

[3]) Celler, Les origines de l'opéra, Paris, Librairie académique.

kosteten unter Karl VI. fast immer um 60 000 fl. Die Kurfürsten von Baiern, Sachsen und der Pfalz, die Herzöge von Würtemberg waren nicht minder verschwenderisch. Doch auch die italienischen Fürsten blieben gelegentlich nicht dahinter zurück.

XI.

Die Oper im 18. Jahrhundert.

Fortschritte der Musik; Viadana; Carissimi; Corelli. — Die Oper Lully's. — Fortschritte der italienischen Opernmusik; Stradella; Scarlatti; die venetianische Schule. — Operndichtung; Stampigli; Apostolo Zeno. — Seine Reform; die historisch-heroische Oper. — Die Liebe und das Wunderbare in Drama und Oper. — Nachgiebigkeit gegen die Impresarien, Maschinisten und Sänger. — Das teatro alla moda des Benedetto Marcello. — Metastasio; sein Verhältniß zur Bulgarelli; erste Erfolge; Berufung nach Wien; Charakteristik seines Schaffens und Wirkens; Verschiedenheit ihrer Beurtheilung; seine Nachfolger. — Kampf der italienischen Oper mit der deutschen; Piccini. — Die opera buffa; Zwischenspiele; Pergolese, Logroscino und ihre Nachfolger. — Die Dichter der opera buffa; Casti; Lorenzi. — Einwirkungen der opera buffa auf die opera seria und die Gesangskunst. — Blüthe der letzteren.

Der Aufschwung, welchen die Oper gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts in Italien nahm, beruhte zum Theil auf der natürlichen Reaction, die ihr Verfall in allen denen hervorrief, welche an ihrer Entwicklung ein ernsteres Interesse nahmen — er forderte zu einer Reform derselben auf; mehr aber noch trug, wie dies ja fast bei jedem Fortschritt der Fall ist, das Hervortreten ausgezeichneter Talente mit dazu bei. Doch hatte diese Reform noch überdies zwei verschiedene Quellen; wie es ja zwei verschiedene Künste sind, welche an ihr vorzugsweise betheiligt erscheinen, die Musik und die Dichtung. Auch ging eine jede unabhängig von der anderen aus. Die der Musik, welche vornehmlich auf den Fortschritten, die sie inzwischen außerhalb des Theaters gemacht hatte, sowie auf der Entwicklung einer eigenen Oper in Frankreich beruhte, ging der der Dichtung der Zeit nach voran, welche hierzu die Anregung hauptsächlich von dem Aufschwung der französischen dramatischen Dichtung empfing. Auch verfolgten beide ein anderes Ziel, so daß sie sich in einem bestimmten

Umfange entgegenwirkten. Denn die Musik strebte sich unabhängiger, nicht sowohl von der Dichtung, als von dem Wortlaute derselben zu machen. Die Dichtung suchte dagegen ihre verloren gegangene Herrschaft über die in der Oper mit ihr zusammenwirkenden Künste, daher auch über die Musik wieder herzustellen. Beide kamen aber darin überein, die Oper, welche fast ganz in den Händen der Decorationsmaler, Maschinisten, Impresarien und der Gesangskünstler war, diesen wieder zu entreißen und sich und ihren höheren Zielen unterzuordnen.

Die vorerwähnten Fortschritte, welche die Musik seit Monteverde gemacht, waren in der That außerordentliche. Viadana hatte sie vollends aus den Fesseln der contrapunktistischen Behandlung, d. i. der mittelalterlichen Scholastik befreit, nachdem er erkannt, „daß ein streng contrapunktistisches Aussetzen der einzelnen Stimmen in der Begleitung nicht immer nöthig sei, wenn nur der entsprechende Accord da und mit dem vorangehenden und nachfolgenden Accorde richtig verbunden ist." — Carissimi vollzog dann die Trennung der noch ganz mit dem Recitativ verwachsenen Cantilene und bildete diese zur Arie aus. Corelli, welchen man den Begründer des Violinspiels genannt, stellte die orchestrale Bedeutung dieses Instrumentes in's volle Licht.

Von kaum minder förderndem Einfluß auf ihre Entwicklung in Italien war aber die eigenthümliche Form, welche die Oper unter den Händen Lully's in Frankreich gewonnen hatte. Lully (1633—87), von Geburt Florentiner, wurde bei seinen Operncompositionen hauptsächlich durch das Studium der Florentiner Musikschule geleitet. Besonders gewann Cavalli Einfluß auf ihn, zu dessen Serse er gelegentlich der Vermählung Ludwig's XIV. die Balletmusik schrieb. Sein Fortschritt lag vornehmlich darin, daß er das Recitativ durch dramatisches Pathos und angemessenere Accentuation zu beleben suchte, im Gegensatze zu demselben ein leichtflüssiges, volksthümlich-französisches Element in die Tänze und Chöre einführte und den orchestralen Theil der Oper weiter ausbildete, wie er denn an die Stelle der alten kurzen Toccata die zweitheilige Ouverture gesetzt hat.

Franzosen, wie Italiener haben immer den Einfluß, wenn schon nicht ganz leugnen, so doch herabsetzen wollen, den sie wechsel-

seitig von einander erfuhren. Es ist aber doch wohl kein Zweifel, daß Frankreich damals eine nicht unerhebliche Einwirkung auf Italien ausgeübt hat. Die Blüthe, welche zu dieser Zeit die Künste und Wissenschaften in jenem Lande gewonnen, verbunden mit dem Nachdruck, welchen das politische Uebergewicht den von ihr ausgehenden Wirkungen gab, erklärt es allein. Der Hof von Versailles war der Wallfahrtsort der Vornehmen, sowie der Männer von Geist aller Länder, das Muster und Vorbild fast aller Fürsten und Höfe Europa's geworden — wie hätte da wohl bei den intimen Beziehungen, die zwischen ihm und Italien noch insbesondere stattfanden, ein Einfluß ausbleiben können? „Luigi Rossi, Arcangelo Corelli und andere geschickte Italiener — heißt es daher bei Arteaga[1]) — brachten aus Frankreich weit deutlichere und bestimmtere Begriffe von der Harmonie in ihr Vaterland zurück. Sie verbanden nach dem Geschmacke des Lully richtigere Abschnitte mit ihr, warfen die übrige Künstelei weg und ließen sie mit mehr Genauigkeit und Lebhaftigkeit des Zeitmaßes fortschreiten." Die Aufnahme der französischen Ouverture ist ein weiterer Beweis.

Die Einwirkung all dieser Fortschritte auf die italienische Oper trat schon bei Cesti, noch mehr bei Alessandro Stradella hervor. Am glänzendsten, eigenartigsten und gradezu epochemachend aber bei Alessandro Scarlatti (geb. 1649 zu Trapani, gest. 1725), dem Gründer der neapolitanischen Schule. Bis zu ihm hatte die Musik in der Oper fast ganz im Banne des Wortlauts gelegen. Das melodiöse Element hatte bei dieser Art der recitativischen Behandlung zu keiner freieren selbständigen Entwicklung gelangen können. Es hatte nur zur Belebung des Recitatives beigetragen, demselben zum Schmucke gedient, ihm hier und da den Charakter der Cantilene gegeben oder sich höchstens in ganz schüchternen Ansätzen als Arioso hervorgewagt. Scarlatti befreite die Melodie aus diesem Zwange, er setzte dem Recitativ die Arie entgegen und gab dieser zugleich eine bestimmte Gliederung. Er bildete aber auch den orchestralen Theil der Oper mehr aus, indem er ihm das Streichquartett zu Grunde legte, dem Klangcolorit mehr Aufmerksamkeit zuwendete und der französischen Ouverture eine dem

[1]) A. a. O. S. 14.

Grundcharakter seiner Musik, welcher der der Bewegtheit und Leichtflüssigkeit war, entsprechende Form gab. Die Franzosen hatten dieselbe zwar jetzt auch schon zu drei Theilen entwickelt, so jedoch, daß zwei langsamere Theile den bewegteren Mittelsatz einschlossen. Scarlatti kehrte dieses Verhältniß gradezu um, indem er den langsameren, getragenen kurzen Mittelsatz in zwei bewegtere, lebhaftere Theile einfügte.

Die Wirkung dieser Neuerungen wurde damals als eine ganz außerordentliche erachtet. Auch erhielt die Musik erst hierdurch diejenige Freiheit, welche einen wahrhaft charakteristischen dramatischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften zuließ und sie befähigte, ihren vollen sinnlichen Zauber und Reiz zu entfalten. Dies mußte um so fühlbarer werden, je größer und fruchtbarer Scarlatti's Talent und Erfindungskraft waren. Soll er doch Hunderte von Messen, Motetten, Oratorien, Cantaten, und an 100 Opern geschrieben haben, welche für längere Zeit alle Bühnen Europa's beherrschten[1]. Sogar seine berühmten Zeitgenossen Legrenzi und Lotti konnten sich seinem Einflusse nicht ganz entziehen, der noch lange durch die treffliche Schule nachwirkend war, die er begründete und aus welcher Meister wie Durante und Astorga, ausschließlich für Kirchenmusik, und wie Leonardo Leo, Francesco Feo, Niccolò Logroscino und Adolf Hasse für sie, wie für die Oper hervorgingen.

Es ist jedoch kaum ein großer und epochemachender Fortschritt in's Leben getreten, welcher seines Erfolges wegen, nicht auch in einseitiger und in äußerlicher Weise ergriffen worden wäre. So ist auch Scarlatti nicht dafür verantwortlich zu machen, daß die späteren Operncompositionen der von ihm gegründeten neapolitanischen Schule immer mehr auf bloßen äußerlichen Melodienreiz ausgingen und seelisch und geistig immer leerer wurden.

Was die Dichtungen betrifft, so waren es hauptsächlich zwei Einwendungen, welche man gegen dieselben erhob; denn einerseits beschuldigte man sie, zu sehr einen immer geschmack- und sinn-

---

[1]) Zu seinen beliebtesten Opern gehörten: Teodora (1693), Il trionfo della libertà (1707), Il martirio di Santa Cecilia (1709), Tigrane (1715), Carlo, Re d'Allemagna.

loser werdenden Decorationsprunk zu fördern, andererseits, in eben so geschmackloser Weise komische und tragische Elemente mit einander in der Operndichtung zu vermischen. Das letztere schreibt Arteaga besonders dem Cicognini zu und soweit mir die Texte desselben bekannt geworden sind, hat dieser hierin allerdings kein gutes Beispiel gegeben, obschon der ganz akademische Arteaga selbst noch die schicklichste Verbindung des Ernsten und Heiteren abgelehnt haben würde. Das Signal zur Reform kam auch hier wieder von Frankreich und es waren nicht wenige, welche den Erfolg der Lully'schen Opern weit mehr den Texten des Quinault, als der Musik des ersteren zuschrieben. Er begünstigte jedoch noch immer die mythologischen Stoffe, wogegen das erste Symptom einer Reform der Operndichtung in Italien sich hauptsächlich durch die Aufnahme historischer Stoffe und durch Vereinfachung des Decorationswechsels kennzeichnet. Daß die Aufnahme historischer Stoffe allein zu keiner nennenswerthen Verbesserung geführt haben würde, beweist nicht nur Cicognini selbst wieder, dem man die erste heroische Oper zugeschrieben hat, sondern noch mehr der fruchtbarste Operndichter jener Tage, Matteo Noris, der vorzugsweise historische Stoffe zu seinen vielen Operndichtungen wählte und doch seiner zügellosen und bizzaren Erfindungen wegen berüchtigt war. Ein Fortschritt zum Besseren zeigte sich dagegen in den Arbeiten des Silvio Stampigli, welcher am kaiserlichen Hofe zu Wien als Operndichter angestellt war, noch mehr aber in denen seines berühmten Nachfolgers Apostolo Zeno, der ohne Zweifel den entscheidendsten Einfluß auf die Hebung der damaligen Operndichtung in Italien ausgeübt hat, wozu die übrige Bedeutung dieses Mannes noch beitrug.

Apostolo Zeno[1]), aus altadeligem Geschlechte entstammend, wurde am 11. December 1668 zu Venedig geboren. Er verlor frühzeitig den Vater, welcher ihm durch den zweiten Gatten der Mutter, den Senator Pier Antonio Cornaro aber ersetzt wurde, der im Vereine mit dem Bischof von Capo d'Istria, einem Schwager der Mutter, sorglich um seine Erziehung bemüht war. Das

[1]) Francesco Negri, Vita di Ap. Zeno. 1816. S. auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 126. — Seine dramatischen Werke, von Gozzi herausgegeben, erschienen in Turin, 1744. 10 Bde.

poetische Talent des Jünglings entwickelte sich früh. Bereits mit 17 Jahren trat er mit einer kleinen epischen Dichtung L'incendio di Veneto hervor, welcher rasch mehrere andere folgten. Inzwischen vernachlässigte er aber auch seine gelehrten Studien nicht, so daß er später zu den bedeutendsten Gelehrten der Zeit gehörte. Besonders erwarb er sich um die Literaturgeschichte große Verdienste[1]).

Die Oper, mit welcher Apostolo Zeno 1689 debütirte, Gl' Inganni felici, unterscheidet sich noch wenig von den übrigen pastoralen Opern der Zeit. Sein Temistocle (1696 im Auftrage Kaiser Leopold's gedichtet) schlug zwar die Bahn der historischen Oper ein, doch spielte die Liebe zum Nachtheil des ihn beseelenden historischen Pathos noch immer eine zu vorherrschende Rolle. Erst in seinem Lucio Vero (1700) ward die neue Gattung, die historisch-heroische Oper, wahrhaft begründet. Ihm folgten Pirro (1704), Astarto (1705), Agrippa (1706), L'amor generoso (1708) und die mit Pietro Pariati, mit dem er sich noch öfter zu gleichem Zwecke vereinigte, zusammen gedichtete Zenobia. Kurz vor dem Erscheinen der letzteren hatte er in einer an den Pater Bouhours gerichteten Streitschrift[2]), die großes Aufsehen erregte, die italienischen Dichter gegen die von diesem im Journal de Trévaux erhobene Beschuldigung der Geschmacklosigkeit vertheidigt. 1710 eröffnete er dann im Verein mit Maffei und dem Naturforscher Vallisnieri das Giornale de' Letterati d'Italia, die erste literarische Zeitschrift von Werth in Italien, durch welche diese Männer eine Reform der ganzen Literatur in diesem Lande anstrebten und ihre Landsleute mit den bedeutendsten literarischen Erscheinungen des Auslandes bekannt zu machen bemüht waren.

Schon im Jahre 1696 war vom deutschen Kaiser eine Einladung an Apostolo Zeno ergangen, als Hofdichter in dessen Dienste zu treten. Sie hatte sich später wiederholt und auch eine andere Aufforderung dieser Art vom Markgrafen von Ansbach war noch hinzugetreten. Aber Apostolo Zeno hatte sie sämmtlich abgelehnt, weil

---

[1]) Seine wichtigsten Arbeiten dieser Art sind: Dissertazioni istorico-critiche e litterarie agli istorici italiani. Ven. 1752. 4 Bde. — Compendio del vocabolario della crusca. 1705. 2 Bde. — Seine Epistola wurden von Monelli Ven. 1785, 6 Bde., herausgegeben.

[2]) Lettera in difesa del Signor Marchese G. G. Orsi e di Torquato Tasso.

er mit seinem Herzen zu sehr am Vaterlande hing. Er begnügte sich lieber mit kleineren Stellen im Dienst dieses letzteren. Zuletzt war der Ertrag derselben aber doch ein zu ungenügender, als daß er der wiederholten ehrenden Aufforderung länger zu widerstehen vermocht hätte. So übersiedelte er denn im Jahre 1718 nach Wien und trat mit einem Gehalte von 4000 fl. als Hofpoet in die Dienste des Kaisers. Den Titel eines ersten Hofpoeten lehnte er indeß aus Rücksicht auf seinen Freund und mehrfachen Mitarbeiter Pietro Pariati ab, den er hier neben sich in einer ähnlichen Stellung fand. Wie hoch er aber auch in der Gunst des Kaisers hier stand und wie sehr man bemüht war, ihm in jeder Weise entgegenzukommen, so war die Liebe zu seiner Vaterstadt doch eine zu große, als daß er nicht immer auf's Neue versucht hätte, sich von seinen Verpflichtungen loszulösen. Selbst die wiederholt gewährte Vergünstigung eines längeren Urlaubs vermochte nichts, als seine Sehnsucht zu steigern. 1729 wurde ihm endlich die ersehnte Entlassung zu Theil, nachdem er dem Kaiser zuvor, frei von jedem kleinlichen Neide, als geeignetsten Ersatz den eben aufstrebenden Metastasio empfohlen hatte. Zeno lebte noch über zwanzig Jahre in seinem ihm über alles theuren Venedig, wo er im November 1750 hochgeehrt starb.

Zeno's Ruhm mußte zwar schon bei Lebzeiten gegen den Metastasio's zurücktreten, doch stellte ihn dieser selber sehr hoch. Auch Arteaga, der freilich ein stets bereiter Vertheidiger der Regelmäßigkeit ist, beurtheilte ihn zu seiner Zeit noch sehr günstig. „Unter den vielen Unternehmungen, — heißt es bei ihm — welchen er (Apostolo Zeno) sich zum großen Vortheil seiner Nation unterzog, war auch die Verbesserung des Dramas begriffen. Er verbannte die zügellosen oder vielmehr unanständigen Gewohnheiten, wodurch es entstellt war, und wo er nur im weiten Felde der Geschichte, in der er vorzüglich bewandert war, auffallende Beispiele von Vaterlandsliebe, von rühmlicher Ehrbegierde, von dauerhafter Freundschaft, von Hingebung und Treue in der Liebe, von Mitleid gegen Nebenmenschen, von Größe der Seele in Unglücksfällen, von Klugheit, Stärke und ähnlichen Tugenden fand, suchte er sie stets zum Schmucke des Theaters anzuwenden. Sein Styl ist correct und sich überall gleich, die Erfindung mannichfaltig, die Begebenheiten sind besser vorbereitet, als vor ihm geschah, und das Ganze schreitet

in schöner Ordnung fort. Besonders wurden von ihm geistliche Gegenstände meisterhaft und mit einer vor ihm ganz unbekannten Geschicklichkeit behandelt[1])." Schon er aber tadelt an ihm das bis auf einzelne Ausnahmen Unlebendige und den Mangel an dramatischer Verarbeitung des überladenen, wirr durch einander laufenden Details der Handlung, sowie das Gedehnte des Vortrags. Der Grundfehler lag aber darin, daß Zeno das Wesen der Oper nicht genügend erkannt hatte, daher er das, was mit ihren Mitteln darstellbar war, grade geflissentlich mied, und das darstellen wollte, wozu ihre Mittel nicht ausreichten. Wohl waren die mythologischen Stoffe sehr abgenutzt und auch noch dadurch in Verruf gekommen, daß sie meist in einer alles poetischen Inhalts baaren Weise zur Darstellung gebracht und nur als Mittel für die Entfaltung einer nicht selten ganz scurrilen Pracht behandelt wurden. Allein Zeno und seine Nachfolger übersahen doch ganz, daß dieser ohne Zweifel einseitig und fehlerhaft gewordenen Behandlung ursprünglich eine sehr richtige Einsicht zu Grunde lag. Der menschliche Geist fordert neben der Befriedigung des Verstandes und des Gemüths auch eine Befriedigung der Phantasie und der geistigen Sinne und je mehr die Oper, ihrer Natur und ihren Darstellungsmitteln nach, in der Befriedigung der ersteren, daher auch in der Darstellung historischer Stoffe in Bezug auf Belehrung und sittliche Läuterung hinter der Tragödie zurückbleiben muß, weil eine solche Darstellung am zweckmäßigsten durch Begriffe und in der unmittelbarsten sinnlichen Form dieser letzteren, d. i. durch Rede, nicht aber in der nur mittelbaren des Tons, d. i. durch Gesang, zu erreichen ist, um so mehr findet sich die Oper auf einen der unmittelbaren Wirklichkeit enthobenen Boden, auf das Gebiet des Wunderbaren, des Romantischen verwiesen, auf dem die Phantasie und die geistigen Sinne ihr Recht fordern. Die historischen Begebenheiten enthalten zwar ebenfalls Empfindungen und Leidenschaften, welche an sich der musikalischen Darstellung fähig sind, allein sie sind hier fast immer mit Zwecken verbunden und ihnen untergeordnet, bei deren Darlegung und Verfolg Verstand und Vernunft die vorherrschende Rolle spielen und für welche sich daher auch die Sprache des Gesanges nicht so gut

---

[1]) A. a. O. II. S. 58.

eignet, wie die der Rede. Die historische Oper wird sich daher, um den für ihre Darstellungsmittel geeigneten Boden zu gewinnen, immer so viel als möglich auf das Gebiet des Romantischen hinüberspielen, romantische Elemente in sich aufnehmen müssen. Ein solches Element ist vorzugsweise die Liebe. Es ist aber zugleich dasjenige Pathos, welches, um ästhetisch bedeutend sein zu können, mit einer großen, jedes andere Pathos ausschließenden Stärke auftreten muß. Ebenso wie jedes eigentliche historische Pathos das Pathos der Liebe sich unterzuordnen hat, woraus sich ergibt, daß Zeno, indem er die Liebe, wo sie nicht die herrschende Leidenschaft war, von seinen historischen Dichtungen möglichst auszuschließen suchte, zwar vom Gesichtspunkt des historischen Dramas ganz Recht hatte, dafür aber an musikalischer Bedeutung verlor, Metastasio dagegen, indem er der Liebe überall Raum schaffte, zwar um so viel musikalischer in seinen Dramen erscheint, aber meist auf Kosten ihrer historischen Bedeutung und Wahrheit.

Wenn die Theoretiker der damaligen Zeit, ein Gravina, ein Muratori u. a. nach dem Vorgange des Aeschylos, Sophokles und Aristophanes die erotische Liebe nicht nur von der historischen Tragödie, sondern überhaupt von dem Drama, daher auch von der Oper ausgeschlossen sehen wollten, so war dies, was das erstere betrifft, eine Einseitigkeit, was aber das letztere angeht, zugleich noch ein völliges Verkennen des Wesens der Musik überhaupt. Es war dann wenigstens folgerichtiger, wie Muratori that, der Oper überhaupt jede Berechtigung abzusprechen und die Rückkehr zur früheren Würde des Dramas von ihrer Unterdrückung abhängig zu machen.

Wenn das Romantische und Wunderbare aber auch als der geeignetste Boden für die Oper erscheint, so bedingt dies darum noch keineswegs, daß sie auf dem der Wirklichkeit gar nicht gedeihen könne. Dies wird schon allein durch das Dasein der komischen Oper widerlegt, die sich fast ganz auf dem Boden der Wirklichkeit, und zwar der allerunmittelbarsten, entwickelt hat. Wohl aber wird hierdurch gefordert, daß der der Wirklichkeit entnommene Vorgang, die für ihre Darstellungsmittel geeignete Beschaffenheit haben muß was der komische Vorgang im Allgemeinen schon dadurch hat, daß

wir im Scherz eher geneigt sind, uns über die Bedingungen des Wirklichen hinwegzusetzen, worauf die Burleske beruht.

Andererseits wird man das Wunderbare, nicht wie dies bisher und auch später so oft noch geschah, schlechthin mit dem Sinnlosen, ja Unsinnigen verwechseln dürfen, da es vielmehr im höchsten Grade sinnvoll sein muß, um außer der Phantasie und den geistigen Sinnen auch noch Gemüth und Vernunft befriedigen zu können. Es wird sich im Wunderbaren, wie in einem Bilde, eine Wahrheit enthüllen müssen, welche vom Zauber desselben umglänzt und der Wirklichkeit, von der es doch erst abgeleitet worden, entrückt, ja gleichsam in eine höhere Ordnung der Dinge gehoben, doch auf sie immer noch anwendbar ist. Mit einem Worte: das Wunderbare wird immer nur als Symbol der Wahrheit erscheinen dürfen, wie dies im höchsten Sinne in Goethe's Faust, in Shakespeare's Hamlet der Fall, daher diese Dichtungen, obschon in ihnen das Wunderbare Eingang gefunden und sie durchaus romantisch sind, uns gleichwohl für die ersten aller neueren Tragödien, erfüllt von den höchsten Wahrheiten, gelten.

An irgend einen Ersatz für das aus der Oper entfernte Wunderbare mußten Zeno und seine Nachfolger um so mehr denken, als dies den Ansprüchen der Maschinisten und Decorateurs, sowie denen des mit ihnen hierin im Bunde stehenden Publicums entsprach. Zeno suchte und fand diesen Ersatz in der Fremdartigkeit des Costüms, der Architektur und der Landschaft. Er führte den Zuschauer in seiner Iphigenia nach Griechenland, in seinem Teuzzone nach China, in seiner Swanwita nach Schweden, in seiner Orsande nach Persien, in seinem Nitocri nach Aegypten u. s. f. Im Uebrigen aber ist es nur nöthig, die Berichte über die Aufführungen dieser und ähnlicher Opern zu lesen, um sich zu überzeugen, daß in ihnen der alte Ausstattungsprunk nur in einer anderen und leider in keiner wesentlich besseren Form wieder zurückkehrte. Besonders wurde in den Aufzügen eine ganz unsinnige und kostspielige Pracht, hauptsächlich durch die Vorführung fremder Thiere, entfaltet. Auch die Verwandlung der Scene behielt man, wennschon in beschränkterer Weise bei, indem man sich darauf berief, daß Aristoteles wohl Einheit der Handlung und Zeit, nicht aber Einheit des Orts verlangt habe. In gleicher Weise gaben die Componisten den Sängern nach, von denen ein

jeder beim Abgange seine Arie verlangte, die jetzt schon der Neuheit wegen als eine untrügliche Quelle des Beifalls erschien.

Wie wenig selbst in den 20er Jahren des Jahrhunderts noch die angestrebten und zum Theil auch durchgeführten Reformen der Bühne, insbesondere der Oper, den Forderungen der Rigoristen und wohl auch der billiger Denkenden entsprachen, beweist eine kleine satirische Schrift, welche der berühmte Componist Benedetto Marcello im Jahre 1721[1]) (anonym und ohne Angabe der Erscheinungszeit) unter dem Titel: Teatro alla moda, veröffentlichte und die verschiedene Auflagen erlebte; wobei freilich zu bemerken ist, daß Marcello nicht frei von Schmähsucht und kleinlichem Neide war, wie das gegen seinen Lehrer Lotti gerichtete Pasquill (Lettera famigliare) beweist. Zunächst wird in diesem Teatro alla moda den Dichtern der Rath ertheilt, weder die Alten, noch Dante, Petrarca und Ariost zu studiren, wohl aber sich mit neuer Poesie zu versorgen, um dieser Gefühle, Gedanken und Verse entnehmen und für Nachahmung ausgeben zu können. „Der moderne Poet suche vor allem, sowohl was Zahl als Beschaffenheit betrifft, eine genaue Vorschrift des Impresarios in Betreff der Decorationen nach, die er in seiner Oper zu sehen wünscht, der Maschinen, die er in sie eingeführt wissen möchte, und der Duette und Arien, die er darin hören will. Dagegen ist es nicht weiter nöthig, an eine bestimmte Handlung zu denken, wenn er nur Vers für Vers vorwärts kommt. Je weniger das Publicum daraus klug wird, desto sicherer hält es aus Neugierde bis zum Schlusse aus. Besonders hat aber ein guter Dichter darauf zu achten, daß sämmtliche Darsteller, wennschon ohne weiteren Grund, des öfteren auf der Bühne zusammentreffen, damit er sie dann wieder einzeln nacheinander abgehen lassen kann, und jeder dazu seine Abgangsarie erhält. Um die Geschicklichkeit der Darsteller braucht er nicht weiter zu sorgen, genug wenn der Impresario gute Bären und Löwen, eine schön singende Nachtigall, Blitze, Donner und Erdbeben hat. Denn daß der Dichter mit einem Knalleffect schließt, ist ganz unerläßlich, wenn ihm sein Publicum nicht in der Mitte der Vorstellung davon laufen soll."

---

[1]) Nicht wie Arteaga will, kurz nach 1700. Marcello war überhaupt erst 1686 geboren.

In diesem Tone geht es nun weiter, und in ähnlicher Weise werden dann Componisten, Musiker, Sänger, Impresarii, Maschinisten und Maler, Tänzer, Komiker, Schneider, Comparsen und alles durchgehechelt, was zu dem Theater in nur irgend einer Beziehung steht.

Daß dieser Satire manches Wahre zu Grunde liegt, erhellt aus einer Stelle in Goldoni's Lebensgeschichte, welchem fast um dieselbe Zeit von einem seiner Gönner, dem er einen Operntext mitgetheilt hatte, folgender Rath ertheilt ward: „Ich sehe, daß Sie Ihren Aristoteles und Horaz gut studirt und Ihr Stück nach den Principien der Tragödie verfaßt haben. Sie scheinen daher nicht zu wissen, daß die Oper ein Werk voller Unvollkommenheiten und nach Regeln und Gepflogenheiten zu ordnen ist, denen man buchstäblich folgen muß, obschon sie alles gesunden Verstandes entbehren. Wenn Sie in Frankreich lebten, dürften Sie sich wohl, dem Publicum zu gefallen, bemühen; hier aber müssen Sie vor allem den Sängern und Sängerinnen zu gefallen, dem Componisten es recht zu machen und den Rath des Decorationsmalers zu erforschen suchen, denn hier gibt es Regeln für Alles nnd es würde ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Dramaturgie sein, wenn man sie zu umgehen wagte. Lassen Sie mich Ihnen daher ein paar dieser unverrückbaren Regeln sagen, die Sie nicht zu kennen scheinen. Zuerst muß von den drei ersten Sängern, ein jeder seine fünf Arien zu singen erhalten, zwei für den ersten, zwei für den zweiten und eine für den dritten Act. Die Sänger der zweiten Partien machen Anspruch auf drei solcher Stücke; die übrigen aber müssen sich mit nur einem, oder doch höchstens zweien begnügen. Sodann muß der Dichter dem Componisten die verschiedenen Stimmungen angeben, welche das Halbdunkel der Musik bilden sollen und sich wohl davor hüten, daß nicht zwei pathetische Arien unmittelbar auf einander folgen. Derselben Vorsicht muß er sich auch in Betreff der Bravourarien, der Actionsarien (airs d'action), der halbcharakteristischen Arien, der Menuetten und Rondeaux befleißigen; vor allem aber sich hüten, den Darstellern zweiter Rollen leidenschaftliche oder Bravourarien und Rondeaux zu geben. Diese armen Teufel müssen sich mit dem behelfen, was für sie abfällt und dürfen niemals an Beifall denken."

Es geht hieraus nicht sowohl hervor, daß die Reform Apostolo

Zeno's keinen Erfolg hatte, denn gewiß bestand ein großer Unterschied zwischen den Operndichtungen des vorigen Jahrhunderts und denen seiner unmittelbaren Nachfolger, als vielmehr, daß, wie wenig der von ihm erwählte Weg auch zum wahren Ziele der Oper führte, es doch vielleicht nothwendig war, zunächst in so entschiedener Weise, wie er es gethan, mit der Vergangenheit zu brechen, um überhaupt nur irgend eine Besserung herbeiführen zu können. Doch war seine Dichtung zu streng, zu herbe und reizlos, um allseitig anerkannt und gefeiert werden zu können. Sie ging zu überwiegend auf moralische Wirkungen aus, als daß sie die Menge mit sich fortzureißen und zu elektrisiren vermocht hätte. Dies sollte und in um so berauschenderer Weise, seinem mit ungleich glänzenderem und reizvollerem Talente begabten Nachfolger Metastasio vorbehalten bleiben, dem erklärten Liebling der Zeit, des Glücks und der Musen.

Pietro Antonio Domenico Trapassi wurde, wie allgemein angenommen wird, im Januar 1698 in den bescheidensten Verhältnissen, der Sohn eines von Assisi nach Rom übersiedelten Krämers Felice Trapassi, in letzterer Stadt geboren[1]). Das Glück, das ihm auf allen seinen Wegen entgegen kam, wollte es auch, daß der schon früher erwähnte Gelehrte Gravina im Vorübergehen an dem Laden seines Vaters den kleinen Pietro einmal beim Recitiren eines improvisirten Liedchens belauschte. Er war davon so überrascht, daß er den alten Trapassi beredete, den Kleinen seiner Pflege und Erziehung anzuvertrauen. Ohne ihn grade an Kindesstatt anzunehmen, behandelte er ihn doch fortan wie seinen Sohn und taufte den Vaternamen desselben in den griechischen, voll- und wohltönenden Metastasio um. Das seltene Talent des Knaben entwickelte sich trotz der dem Naturell seines Geistes widersprechenden Wege, in die seines Wohlthäters Lehren ihn bannten, in bewunderungswürdigster Weise. Gravina wollte ihn nämlich zu einem Gelehrten erziehen,

---

[1]) Ueber den Tag seiner Geburt weichen die Nachrichten von einander ab. Von seinen vielen Lebensbeschreibern seien der Abate Cordora, Christini, Hiller (Leipz. 1786), Burney (Lond. 1796) u. A. genannt. Auch erschienen mehrere Biographien von ihm anonym, wie z. B. die von Assisi 1783 und von Venedig 1784. Außerdem finden sich Nachrichten über ihn in den Gesammtausgaben seiner Werke, so in der von Paris 1780 und Mantua 1816. Siehe über ihn auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 187 und Guerzoni, Teatro italiano nel Secolo XVIII. Mil. 1876. S. 82.

da er aber auch selbst Tragödien schrieb und geschrieben hatte, so engte er das poetische Talent seines Lieblings zwar ein, ohne es jedoch zu unterdrücken. Kaum 14 Jahre alt schrieb dieser sein dramatisches Erstlingswerk, die Tragödie Giustino, ganz noch am Gängelband seines geistigen Vaters. „Ich verfaßte sie — schreibt er selber darüber — da noch die Autorität meines berühmten Lehrers meinem Geiste nicht einen Schritt von dem Wege der gewissenhaften Nachahmung der Griechen abzuweichen erlaubte." Noch unter seiner Leitung trat Metastasio in den geistlichen Stand, wahrscheinlich, um eine bessere Carrière machen zu können. Nur kurze Zeit später (1718) starb aber Gravina. So aufrichtig der Schmerz und die Dankbarkeit Metastasio's ohne Zweifel auch waren — er improvisirte zur Verherrlichung seines Lehrers eine Cantate in Terzinen (La strada di gloria) — so war dieser Tod doch eine Art Befreiung für ihn. Die 15,000 Scudi, die ihm sein Wohlthäter hinterließ, trugen noch dazu bei, daß er die erlangte Freiheit mit vollen Zügen genoß. Er stürzte sich in den Strudel des gesellschaftlichen Lebens, welches dem liebenswürdigen, geistvollen Jüngling mit all seinen Reizen entgegenkam, denen er aber auch nur zu bald seinen kleinen Reichthum völlig zum Opfer gebracht hatte. Er wendete sich nun nach Neapel, das er schon durch Gravina kennen gelernt, und ergriff hier die Rechtscarrière, die für die einträglichste galt. Sein wunderbares Improvisationstalent, verbunden mit dem Zauber seiner persönlichen Erscheinung, gewann ihm unter Anderen das Interesse der Herzogin Pignatelli d'Althan. In ihrem Auftrag dichtete er das Festspiel Endimione zur Hochzeitsfeier ihres Sohnes mit der Prinzessin Sangro Belmonti (1721), auf ihre Empfehlung ein zweites Gli orti Esperidi zur Feier des Namenstages der Kaiserin für den Vicekönig. Die Bahn, in welche er hierdurch gerissen wurde, war freilich eine ganz andere, als die ihm Gravina einst angewiesen. Er schätzte die Griechen und Römer noch immer, allein er legte sich dieselben auf seine Weise zurecht. Er bewunderte noch immer Ariosto, jedoch der weichere, empfindungsvollere Tasso, den Gravina so entschieden abgelehnt hatte, stand seinem Herzen jetzt näher. Die Spanier, die dieser verabscheute, Molière, Corneille und Racine, von denen dieser nichts hören wollte, gewannen jetzt Einfluß auf ihn. Das musikalische Schäferspiel hatte seinem

Geist die Richtung auf das Empfindsam-Pathetische, auf das Musikalisch-Theatralische gegeben, und die Liebe befestigte ihn noch darin. Unter den Darstellerinnen seiner Orti Esperidi hatte die schöne Marianna Bulgarelli, gen. la Romanina, die Gattin des Niccolò Bulgarelli, als Egle seine Seele völlig gefangen genommen. Der Eindruck war wechselseitig und unter der Gunst des nachsichtigen Gatten, der den leidenschaftlichen Abate später sogar in sein Haus nahm, überließen die Liebenden sich frei und ungestraft ihren Empfindungen. Die Didone abatenata, die schöne Bulgarelli, war es denn auch, welche dem Dichter nicht nur die Idee zu seiner Didone abbandonata eingab, sondern auch selbst directen Antheil an ihrer Ausführung nahm. Sie entstand unmittelbar unter dem Einfluß der Liebe. Die Eifersuchtsscene des zweiten Actes soll nach den Versicherungen der Principessa Belmonti, welche die dritte, der für unseren Apollo in Liebe erglühenden Grazien, ganz Neapel für diese Dichtung in Spannung versetzt hatte, die Erfindung der Sängerin sein. Der Erfolg war ein ganz ungeheurer. Doch nicht die Musik des Sarra, selbst nicht die Verse Metastasio's, das Spiel und der Gesang der Romanina feierten nach der Versicherung Vieler diesen Triumph.

Ob sie wohl ahnte, als sie ihn 1724 im Teatro S. Bartolomeo errang und die Hörer zu Thränen bewegte, an die sich die Ueberlebenden noch in diesem Jahrhundert mit Rührung erinnerten, daß sie darin ihr eigenes Schicksal besang. Metastasio hatte es ihr zwar in seinem Eneo, den damals Grimaldi hinreißend vertrat, prophezeit:

D'ogni amator la fede
È sempre mal sicura:
Piange, promette e giura,
Chiede, poi cangia amore.
Facile a dir che muore,
Facile ad ingannar.

Im Jahre 1726 brachte in Rom der Siroë neue Triumphe und nur erst durch den Catone erlitt der Beifall eine Abschwächung. Nicht sowohl, daß hier der Held auf der Bühne selber den Tod erlitt, wenn dies auch Anstoß erregte, sondern die schwächliche Tragik des Dichters forderte den Spott des Pasquino heraus,

welcher öffentlich ankündigte: „È invitato la compagnia della morte a dar sepoltura al cadavere di Catone, che giace estinto nel teatro delle Dame.“ Metastasio nahm sich den Wink zu Herzen und schrieb fortan nur noch Dramen mit glücklichem Ausgang. Wie er jedoch, um seine Operndichtungen für wahrhafte Tragödien im Sinne der Griechen ausgeben zu können, die Meinung vertrat, daß deren Tragödien durchaus gesungen worden seien, wie er ferner, um den Decorationswechsel in seinen Stücken zu rechtfertigen, den, wie ich glaube, richtigen Satz vertheidigte, daß Aristoteles nur die Einheit der Handlung, nicht aber die von Zeit und Ort als nothwendiges Gesetz aufgestellt habe, so drückte er nun gegen die wirklich von diesem Philosophen ausgesprochene Wahrheit, daß die Tragödie mit glücklichem Ausgang die schwächere sei, das Auge zu, weil diese dem schwächlichen Geiste der Zeit und seinem Talente, vielleicht auch der Gattung des musikalischen Dramas besser entsprach.

So entstanden in Rom noch Ezio, Semiramide riconosciuta, Contesa dei Numi, Alessandro nelle Indie und Artaserse, als ihn 1729 plötzlich der Ruf an den kaiserlichen Hof nach Wien überraschte, zu welchem seine Freundin, die Contessa d'Althan Pignatelli, die inzwischen Wittwe geworden war und sich der besonderen Gunst Karl's VI. erfreute, die erste Anregung gegeben hatte, wobei sie jedoch von Apostolo Zeno noch unterstützt wurde.

Wie anders als dieser verhielt sich jetzt Metastasio jenem Ruf gegenüber. Er, den schon die Liebe hätte zurückhalten sollen, traf noch in demselben Jahre in der Kaiserstadt ein, weil die Bulgarelli zu edel war, sich seinem Ruhm in den Weg zu stellen. Er hatte nichts von der Vaterlandsliebe Apostolo Zeno's und seines eigenen Temistocle, dem er auf die Frage des Serse, was ihn denn so sehr an sein Vaterland fessele, die schönen Worte in den Mund gelegt hat:

Tutto, o Signor, le ceneri degli Avi,
Le sacre leggi, i tutelari Numi,
La favella, i costumi,
Il sudor, che mi costa,
Lo splendor, che ne trassi —
L'aria, i tronchi, i terren, le mure, i sassi.

Wogegen er selbst mit tiefster Befriedigung auf seine erste Unterredung mit dem Kaiser zurückblicken konnte, an den er, wie er berichtet, fußfällig folgende Ansprache hielt:

„Ich weiß nicht, was größer ist, mein Glück oder meine Verwirrung, mich zu den Füßen Eurer Kaiserlichen Majestät zu befinden. Es ist dies ein Augenblick, nach dem ich schon seit den frühesten Tagen der Kindheit gestrebt. Und nun befinde ich mich nicht nur dem größten Monarchen der Erde gegenüber, sondern mich auch durch den glorreichen Titel geehrt, sein wirklicher Diener zu sein. Ich weiß, wozu diese Auszeichnung mich verpflichtet und bin mir der Schwäche meiner Kraft bewußt. Könnte ich mit dem Opfer meines Bluts zum Homer werden, so würde ich es freudig vergießen. Wie groß aber auch meine Schwäche ist, so weiß ich doch, daß sie die Nachsicht Eurer Majestät nicht erreicht, auch hoffe ich, daß mir das Bewußtsein, der Dichter des Kaisers zu sein, diejenige Begeisterung ertheilen wird, die ich von meinem Talent nicht zu erhoffen vermag."

Dieses Ruhmes, dieser Ehre willen, verließ also Metastasio das Weib, das ihm den Weg zu seinem Ruhme gebahnt und für das ohne ihn die Bühne und bald auch das Leben keinen Reiz mehr zu haben schien, denn schon nach zwei Jahren entsagte sie jener und nach noch zwei anderen Jahren (1734) verließ sie auch dieses, ohne den Mann ihres Herzens vielleicht wieder gesehen zu haben, dessen sie auch noch im Tode gedachte, indem sie denselben zum Erben der Hälfte ihres nicht unbeträchtlichen Vermögens einsetzte[1]).

Man hat es gepriesen, daß Metastasio die Annahme der immerhin bedeutenden Summe von 25,000 Scudi verweigerte und sicher war an dieser Handlung der Edelmuth seines Herzens betheiligt. Doch mochte es ihm wohl auch widerstehen, dem Manne, welchem er schon das Herz der Gattin entrissen hatte, wennschon das formelle Recht dazu auf seiner Seite war, noch die Hälfte ihres Vermögens zu nehmen. Ob sich in diese Empfindungen noch andere Bedenken mischten, will ich dahin gestellt sein lassen. Nach der Erzählung des Castraten Finazzi, von welcher Lessing berichtet, würde er sich freilich nicht frei gegen seine frühere Geliebte gefühlt haben

---

[1]) Fétis in seinen Biographies des Musiciens gibt an, daß die Bulgarelli unter dem Namen Giusti 1725 in Wien und 1726 in Prag und Breslau gespielt habe, 1728 aber nach Italien zurückgekehrt sei. Er geht dabei von der Ansicht aus, daß zu jener Zeit Metastasio bereits in Wien war, was unrichtig ist, daher wohl auch die übrigen hierauf bezüglichen Angaben, die in Mendel's musikalisches Lexikon übergingen, zweifelhaft werden.

können. Es ist wohl möglich, daß die Bulgarelli schon deshalb keine Anstrengungen machte, ihn von seiner Uebersiedlung nach Wien zurückzuhalten, weil sie ihm folgen zu können und durch ihn ebenfalls einen Ruf nach Wien zu erhalten hoffte. Finazzi behauptet, daß Metastasio dies aber vereitelt und sogar einen Cabinetsbefehl ausgewirkt habe, der sie verhinderte, die kaiserlichen Grenzen zu überschreiten. „Die Romanina — heißt es dann weiter — wurde rasend darüber und wollte sich in der ersten Wuth das Leben nehmen, verwundete sich auch die Brust mit einem Federmesser. Die Wunde war zwar nicht tödtlich; sie starb aber doch nicht lange darauf aus Gram und Verzweiflung. Dessenungeachtet vermachte sie dem Metastasio die Hälfte ihres ansehnlichen Vermögens und die andere Hälfte ihrem Mann.“ Indessen spricht Manches gegen diesen Bericht, der nirgend sonst eine Bestätigung findet, sowohl das Testament Marianna's, wie der freundschaftliche Briefwechsel, welchen sie mit Metastasio bis zu ihrem Tod unterhielt. Es ist auch nicht ausgemacht, daß die Bulgarelli während dieser Zeit nicht doch einmal in Wien gewesen ist. Im Uebrigen gingen aber die Wünsche ihres von Sehnsucht und Liebe glühenden Herzens nicht in Erfüllung.

Metastasio war jetzt in seine reifste Dichtungsperiode getreten und errang sich durch seinen Adriano in Siria, seinen Demetrio, seine Clemenza di Tito, seinen Ciro riconosciuto, seinen Temistocle einen Ruhm, wie vor und nach ihm kein Operndichter. Alle Höfe rissen sich um seine Werke, die Componisten wetteiferten, sie in Musik zu setzen, die Fürsten ihn für sie auszuzeichnen. Die meisten derselben wurden zuerst von dem kaiserlichen Kapellmeister Caldara componirt. Auch Hasse gehört, neben Leo und Pergolese, zu ihren vorzüglichsten Componisten.

Von 1740 fing die dichterische Fruchtbarkeit Metastasio's an abzunehmen. Der in diesem Jahre begonnene Attilio Regolo, von ihm für sein bestes Werk gehalten, wurde erst 1749 beendet. Der Tod Karl's VI. und die sich hieran für Oesterreich knüpfenden Folgen mögen darauf eingewirkt haben. Dazwischen lagen nur noch zwei andere Opern und im nächsten Decennium ward es nicht besser. Guerzoni glaubt, daß die dichterische Kraft in ihm so früh schon versiecht gewesen sei. Doch war ihm die Leichtigkeit seines improvisatorischen Talents, auf welcher zum Theil die Vorzüge und die Schwächen seiner Werke

beruhen, noch immer geblieben; nur die inneren Antriebe fehlten. Das Feuer seiner Jugend war verglüht und auch die Zeit war eine andere geworden. Die Welt ward durch die Kriegsdrommete aus den sanften Träumereien geschreckt, in welche die Muse Metastasio's sie eingelullt hatte. Seine letzte Operndichtung war der Ruggiero, den er 1773 zur Feier der Uebernahme der Statthalterschaft Mailand durch den Erzherzog Ferdinand schrieb. Nur wenige Jahre nach der ihm vorausgegangenen Kaiserin Maria Theresia starb er am 12. April 1783, im 84. Jahre seines ruhmvollen Lebens. Da seine Geschwister schon vor ihm gestorben waren, hinterließ er sein ansehnliches Vermögen der Familie Martinez, in deren Hause er über 50 Jahre in Wien gelebt hatte.

Metastasio war mehr eine schöne, als eine große, vielleicht selbst als eine edle Natur. Um das letztere im vollen Sinne des Wortes sein zu können, besaß er zu sehr den Egoismus der ersteren, war er zu sehr den Annehmlichkeiten eines heiteren Lebensgenusses ergeben. Schon sein priesterlicher Stand, der ihn, den Liebling der Liebe, zum Cicisbeate verurtheilte, wirft ein zweideutiges Licht auf ihn. Er liebte und besang viele Tugenden, welche im vollen Umfange ausüben zu können, er zu schwach gewesen sein würde. Daher er wohl auch seinen Helden fast immer die äußerste Probe derselben zu bestehen ersparte, eine Schwäche, die den meisten seiner tragischen Conflicte die Spitze abbricht. Da er überall die Mittel für einen gütlichen Austrag derselben bereit hielt, so kommt es bei ihm auch nie zur Erschütterung. Er ist der Dichter des Rührenden, Schmelzenden. Er würde auch tragische Erschütterungen erstrebt haben, wenn seine Zeit es dringend gefordert hätte, gewiß aber weniger glücklich, weniger wahr und natürlich darin, als in diesem gewesen sein. Es ist nicht grade wahrscheinlich, daß Metastasio sich groß im Unglück gezeigt haben würde, aber es beweist eine gewisse Größe im Glück, daß es ihn nie überhob. Er schlug alle persönlichen Auszeichnungen, Orden und Würden, aus, war ein steter Wohlthäter seiner Familie, hülfreich gegen jeden, der seine Unterstützung in Anspruch nahm, wohlwollend gegen alle, mit denen er verkehrte, dankbar für jeden ihm geleisteten Dienst und daher trotz seiner bevorzugten Stellung ohne Feinde und Neider. In seiner Anerkennung vereinigten sich zu seiner Zeit die bedeutendsten Männer der ver-

schiedensten Geistesrichtungen aller Nationen, selbst ein Voltaire und Rousseau. Alfieri war vielleicht der Erste, welcher ein offenes Verdammungsurtheil gegen ihn aussprach. Und doch ist heute seine Dichtung, welche so viele Jahre die Gebildeten von ganz Europa in Bewunderung und in Entzücken versetzte, so gut wie verklungen, und kaum noch von einem anderen als einem literarischen Interesse.

Diese außerordentliche Verschiedenheit ihrer Würdigung beruht auf der Verschiedenheit des Geistes der beiden Zeitalter, auf der Verschiedenheit ihrer poetischen Anschauungen. Metastasio und seine Zeit erblickten in der Oper noch die vollendetste Form der Tragödie, uns sind diese beiden Dichtungsformen dagegen zwei ganz verschiedene Gattungen der dramatischen Poesie; wir verlangen von der einen etwas wesentlich anderes, als von der anderen, weil die Mittel beider und deren Wirkungen verschiedene sind. Uns können daher seine Werke weder als Opern, noch als Tragödien befriedigen; sie entsprechen weder dem Maßstab, welchen wir an die einen, noch dem, welchen wir an die anderen legen; daher er, obschon er von seiner Zeit als der größte Operndichter gefeiert wurde und in vieler Beziehung selbst noch jetzt diesen Namen verdient, heute doch kaum von einem Componisten mit Vortheil benutzt werden könnte. Von all seinen Opern hat sich, und nur durch die Musik eines Mozart, eine einzige, La clemenza di Tito, mit Mühe lebendig auf der Bühne erhalten.

Auch daß Metastasio vor allem ein höfischer Dichter war, konnte zu seiner Zeit nicht so empfunden werden, wie heute, weil die Oper damals noch ein überwiegend höfischer Kunstgenuß war. Da er dem Geiste der Galanterie seiner Zeit einen sie veredelnden Inhalt zu geben suchte, so gewann seine Dichtung hierdurch noch ein allgemein menschliches Interesse. Doch wiegte er die sich an seinen idealisirenden Darstellungen berauschende und sich in ihnen bespiegelnde Zeit auch in gefährliche Selbsttäuschung ein. Wenn man dagegen heute seinen Darstellungen Mangel an Tiefe vorwirft, wenn man an ihm zwar rühmt, daß er selbst unbedeutenderen, gewöhnlicheren Gedanken einen Ausdruck zu geben verstanden habe, durch welchen sie eine ganz neue, überraschende, einschmeichelnde oder auch fortreißende Bedeutung gewannen; dafür aber tadelt, daß seine Gedanken doch meist auf nichts anderes als einen Gemeinplatz

hinauslaufen, so übersieht man dabei, daß vieles, was uns heute als Gemeinplatz erscheint, dies zu seiner Zeit noch nicht war, wie ja selbst der Zauber seines Ausdrucks schon vielfach zu sehr verblaßt sein dürfte, um noch so voll wie damals auf uns wirken zu können. Es ist möglich und bei der improvisatorischen Natur seines Talents sogar wahrscheinlich, daß er einer größeren Vertiefung der Gedanken nicht fähig war, gewiß aber ist, daß die Musik, welche nur Empfindungen, doch nicht Gedanken darstellen kann, von einer größeren Vertiefung der Gedanken einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen nicht fähig gewesen sein würde. Selbst einer größeren Vertiefung der Empfindung bedurfte sie nicht, weil sie hierzu wieder selbst die Mittel besaß; was auch von der Individualisirung der Charaktere gilt, in welcher der Dichter unstreitig mit Vortheil viel weiter gegangen sein könnte. Daß es gleichwohl von ihm nicht geschah, mag allerdings auf eine Schranke seines dichterischen Vermögens hinweisen. So monoton uns aber auch heute beim Lesen seine Stücke, so generell gezeichnet seine Gestalten erscheinen, so haben sie damals doch ohne Zweifel durch die Darstellung ein ungleich individuelleres Gepräge erhalten. Selbst schon der Schauspieler kann in dieser Hinsicht der Dichtung so Vieles hinzubringen, wie denn in der That des Dichters Didone abbandonata in der schauspielerischen Darstellung der Ristori nach dem Urtheile Guerzoni's selbst noch in unseren Tagen eine ganz bedeutende Wirkung hervorgebracht haben soll.

Daß Metastasio der Liebe in seinen historischen Dichtungen einen zu großen Raum gestattete, daß dies zum Nachtheile des geschichtlichen Pathos, und der dieses vertretenden Helden geschah, ist einer der hervortretendsten Fehler derselben. Die Liebe sank nur zu häufig hierbei zum bloßen Verliebtsein herab. Ein verliebter Held wird aber immer an der Grenze des Lächerlichen stehen, wenn er sie nicht überschreitet. Die Schwächlichkeit von Metastasio's Tragik ist schon früher berührt worden, aber auch in Bezug auf das bloße Dramatische ist die Mangelhaftigkeit der Motivirung an ihm sehr häufig zu rügen. Seine Erkennungen und Katastrophen sind nur zu oft durch ganz äußerliche Mittel herbeigeführt und werden zu deutlich vorausgesehen, um ergreifen zu können. Andererseits ist aber die Entwicklung bei ihm auch nicht selten voll Spannung.

„Vielleicht — sagt A. W. Schlegel — hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen. Seine Lieder sind fast immer der gediegenste Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt." Die einfache Natürlichkeit, die geistige Anmuth und durchsichtige Klarheit seiner Sprache und seines Vortrags, machten ihn populär. Wie Cicognini, nur mit mehr Geschmack, wenn auch mit minderer Wirkung, liebte auch er es, längere Stellen in kurzen abgebrochenen und epigrammatischen Sätzen auszuführen.

Von den Dichtern, welche die ernste Operndichtung unter dem Einflusse und nach dem Vorbilde Metastasio's neben und nach ihm weiter pflegten, seien Migliavacca, Olivieri, Cigni, Damiani und besonders der Neapolitaner Saverio Mattei hervorgehoben. Andere folgten mehr den von Quinault gegebenen Mustern, so Casalbigi, dessen Orfeo und dessen Alceste sich durch Gluck's unsterbliche Schöpfungen noch immer auf der Bühne erhalten haben.

Die Italiener, welche bisher in der Oper die Lehrmeister des übrigen Europa gewesen waren, sollten nun selbst mit ihren gelehrigen Schülern in den Kampf um den weiteren Einfluß treten. Schon war es Hasse gelungen, den berühmten Componisten und Gesangslehrer Porpora in Schatten zu stellen und vom Dresdener Hof zu verdrängen. Doch war dies noch keine Niederlage der italienischen Kunst. Auch diese sollten sie aber bald in dem Kampfe erleben, welcher zwischen der deutschen und italienischen Oper auf französischem Boden geschlagen wurde. Von den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortretenden Componisten der opera seria gehörten Jomelli, Guglielmi und Piccini zu den bedeutendsten. Besonders letzterer bezeichnet einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung der Oper, insofern er die einzelnen

[1]) Niccolò Piccini, 1728 zu Bari geboren, 1800 zu Passy gestorben, begründete seinen Ruhm durch die Opern Zenobia, Cechina und l'Olimpiade. Seine Fruchtbarkeit war eine ganz ungeheuere, da er nur allein bis zum Jahre 1770 an 130 Opern geschrieben haben soll. Für seine besten Werke galten der Atys und der Didone.

Stimmen mehr individualisirte, die Form der Arie erweiterte, das Rondeau auf sie anwendete und das Ensemblestück (eine Erfindung Logroscino's) weiter ausbildete. Er hatte in Rom mit der Nebenbuhlerschaft Anfossi's und kurze Zeit später in Paris mit der des hier aufblühenden Gluck zu kämpfen. Das letztere führte zu einer Parteiung, welche in solcher Leidenschaftlichkeit aufflammte, daß sie jedes andere Interesse des Tages verschlang. Das Uebergewicht neigte sich längere Zeit auf die Seite Piccini's; bis die Parteien zur völligen Austragung des Streits beiden Tonsetzern das gleiche Thema, die Iphigenie in Tauris, zur Behandlung gaben. Auch jetzt noch schwankte der Kampf, obwohl der Uebertritt Rousseau's auf Gluck's Seite schon von bedeutender Wirkung war, den Ausschlag gab aber erst der wackere Piccini selbst, der groß genug dachte, sich für überwunden zu erklären. Leider mußte es auch wieder ein Italiener, Salieri, sein, welcher, ein Schüler Gluck's, ihn gegen dessen Landsleute in Deutschland vertrat.

Inzwischen war der opera seria im eigenen Lande eine nicht minder mächtige Gegnerschaft in der opera buffa entstanden, welche das Interesse bald so sehr gefangen nahm, daß besondere Theater für sie begründet wurden und einzelne Orte sich fast nur auf ihre Pflege beschränkten. Schon während des 17. Jahrhunderts waren erneute Versuche, eine komische Oper in's Leben zu rufen, gemacht worden. Sie hatten aber so wenig Erfolg gehabt, daß sich nur mit Mühe einige bestimmtere Nachrichten darüber auffinden lassen. Unter den Dichtern hebt Arteaga den Francesco Sbarra und dessen La verità rimanga hervor. Außerdem führte Cicognini, wie schon berührt, komische Elemente in die ernste Oper ein. Allein alle diese Versuche führten keineswegs zu derjenigen komischen Oper, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Entwicklung kam. Diese ging vielmehr aus den Zwischenspielen und zwar aus derjenigen Gattung derselben hervor, welche sich aus den volksthümlichen Formen der frottole und villanelle entwickelt hatten. Es wird daher hier der Ort sein, ein paar Worte über die seltsame Erscheinung der Zwischenspiele überhaupt zu sagen, die damals eine so große Rolle auf dem Theater der Italiener spielten, daß sich sogar eine besondere Gattung von Darstellern für sie, die Intermezzisten, gebildet hatte.

Jedes Kunstwerk verlangt eine gewisse Gliederung, jedes größere

in der Zeit verlaufende Kunstwerk bestimmte Ab- und Einschnitte, welche letztere zugleich Ruhepunkte, sowohl für den Darsteller, wie für den Zuschauer, bilden. Bei den Alten hatte der Chor, aus welchem das Drama hervorgegangen war, schon damals derartige Ruhepunkte veranlaßt, als er noch an der Handlung unmittelbar selbst mit betheiligt war. Allmählich aber sank er, das Stück in eine bestimmte Zahl Acte zerlegend, zum bloßen Zwischenspiele herab, welches sich hierdurch ganz organisch aus dem Drama entwickelte. Zwar möchte es scheinen, daß für den Zuschauer der Zweck der Erholung durch eine völlige Unterbrechung der Anschauungsthätigkeit, durch die leere Pause, viel sicherer erreicht würde. Allein die Erfahrung lehrt, daß diese ihn allzusehr aus der Illusion reißt und bei nur einigermaßen verlängerter Dauer durch Langeweile ermüdet und zur Ungeduld reizt. Besonders schien es bei der Tragödie geboten, die künstlerische Stimmung, in welche das Kunstwerk den Zuschauer versetzt hatte, in einer bestimmten Weise fortzuerhalten, daher die Alten bei ihr den Chor nie völlig aufgaben. Bei der Komödie scheint man ihn aber sehr bald durch Musik oder Tanz ersetzt zu haben.

In Italien nahm man bei der Renaissance des Theaters mit der Tragödie auch den Chor, doch fast nur im Sinne des Zwischenspiels wieder auf. Bei der Komödie und Pastorale führte man dagegen besondere Zwischenspiele, Intermedien oder Intermezzi, ein, welche den Chor dann auch bald aus den Tragödien verdrängten. Da diese Vorstellungen zunächst fast nur in den Häusern der Großen und bei festlichen Gelegenheiten stattfanden, so wurden sie nicht selten zu einer dem Geschmacke der Zeit entsprechenden Prachtentfaltung, zu welcher das Stück selbst meist keine Gelegenheit bot, sowie auch dazu benützt, der Feier des Festes einen allegorischen Ausdruck zu geben. So bildeten diese Zwischenspiele, in welchen die Kunst des Malers, des Maschinisten, der Musik und des Tanzes mit der des Dichters nicht selten zusammenwirkten, die breite kostbare Umrahmung der einfachen Lustspiele und Tragödien. Sie waren meist von mythologisch-allegorischem, zuweilen aber auch von groteskem oder burleskem Charakter. Als diese Spiele aber mehr an die Oeffentlichkeit traten und zu Unterhaltungen eines größeren Publicums wurden, mußte sich auch der Charakter derselben verändern. Sie

wurden einfacher und minder kostspielig. Gesänge von Madrigalen, Frottolen und Villanellen oder auch Tänze traten an ihre Stelle, sowie kleine, theils heitere, theils burleske Stücke in dialogischer Form, welche im Norden auf die Contrasti, im Süden auf die farse cavajoli zurückweisen mochten. Im Gegensatz zu den Intermedien, die wir aus den Festspielen der Cavalieri, Malvezzi, Maruzio kennen lernten, scheinen sich so, besonders in Neapel, kleine komische Gesangszwischenspiele ausgebildet zu haben, die meist aus nur zwei Personen bestanden. Erst die von Scarlatti ausgehende Richtung der Musik, welche dem musikalischen Ausdruck eine größere Beweglichkeit und in der Melodie das hierzu geeignete Mittel verlieh, hat aber diese Spiele zu höherer Entwicklung und in den Händen bedeutenderer Talente auch zu hervortretender Bedeutung gebracht. Zuweilen hatten dieselben etwas von der Parabase der alten griechischen Komödie. Der Dichter wendete sich, wenn auch nicht direct in der monologischen, so doch indirect in der dialogischen Form an das Publicum, um die auf und in den Theatern eingerissenen Mißbräuche zu verspotten. Vielleicht gab Grazzini in seinem Vorspiel zur Hexe das erste Beispiel hierzu. Hier wird in dem Gespräch zwischen Argument und Prolog sogar der Mißbrauch der Intermedien selbst satirisch beleuchtet. Von ähnlichem Charakter und Inhalt sind aber auch die von Metastasio zu seiner Didone abbandonata gedichteten Intermezzi, deren Personen Dorina, eine Primadonna, und Nibbio, ein Dichter sind. In ihnen wurden die damaligen Zustände der Oper verspottet. Möglich, daß das Teatro alla moda die Anregung dazu gab.

Epochemachend war aber doch erst die Serva padrona, mit der Giambattista Pergolese im Jahre 1730 einen ungeheuren Erfolg errang und die auch 22 Jahre später bei ihrem Erscheinen in Paris wieder eine musikalische Revolution hervorrief. Berühmt waren die Arien: „Sempre in contrasti“ und „A Serpina pensarete“, sowie das Duett „La conosco a quegl’ occhietti“. — Es gab nach diesem Erfolge bald keinen Componisten, besonders der neapolitanischen Schule, welcher sich nicht in diesen von Logroscino (1700—1763), den man den Dieu du genre bouffon genannt, zur komischen Oper erweiterten Intermezzi und in der selbstständigen komischen Oper versuchte. Leo, Jomelli, Piccini, Guglielmi,

Anfossi, Paisiello, Galuppi, Salieri, vor allen aber Domenico Cimarosa (1757—1801), ein Schüler Piccini's und Sacchini's, sowie Fioravanti (1770—1837), welche als Meister des komischen Styls glänzten, erfüllten die Theater Europa's mit ihren reizenden Melodien — und doch haben sich von ihren unzähligen Opern kaum noch Cimarosa's: Il matrimonio segreto und Fioravanti's: Le cantatrici villanelle auf der Bühne zu erhalten vermocht.

Von den komischen Operndichtern mögen zunächst Sebastiano Biancardi und Gennaro Antonio Federico genannt werden, von dem Signorelli mit Ueberschwang sagt: „Wer vermöchte an Grazie mit ihm wohl zu wetteifern, der durch das tizianische Colorit seiner Gestalten so unnachahmlich ist?" Sein Frate innamorato wurde 1732 von Pergolese componirt. Im volksthümlichen Genre erwarben Pietro Trinchera und Palomba große Beliebtheit. Ersterer wurde ein Märtyrer seiner Kunst, da er wegen Verspottung eines Einsiedlers in seiner Tavernola avventurata in's Gefängniß gesteckt wurde, wo er auch starb. In einem höheren Sinne faßte Giambattista Casti, den auch Goethe hervorhebt, in seinem Teodoro, Re di Corsica, in L'Antro di Trofonio (beide von Klein ihrem Inhalte nach mitgetheilt) und in La congiura di Catilina dieses Genre auf. Auch Gigli und Goldoni zählen zu den beliebteren komischen Operndichtern des Zeitraumes. Als der bedeutendste ist aber der Neapolitaner Giambattista Lorenzi (gest. 1805) zu nennen. Luigi Settembrini[1]) schreibt ihm sogar eine Aristophanische Ader zu. Er verfaßte um die Mitte des Jahrhunderts Stegreifspiele, welche im Hause des Herzogs Carlo Carafa aufgeführt wurden, und in denen er mitspielte. Später wurde er auch als Director der theatralischen und musikalischen Unterhaltungen an den Hof gezogen. Im Jahre 1767 trat er mit seinem Idolo Cinese, 1768 mit La luna abitata und 1775 mit seinem Socrate immaginario hervor, den drei berühmtesten seiner verschiedenen, theils von Paisiello, theils von Piccini componirten Opern[2]). Er ist voller Witz, Anmuth und Drollerie und

[1]) Lezioni di Letteratura italiana. (Napoli 1876.) III. S. 141.

[2]) Seine Werke erschienen unter dem Titel: Opere teatrali di Giambattista

immer ganz volksthümlich. Seine Sprache, mit dialektischem Anflug, ist von musikalisch-komischem Reiz. Von den burlesken Klangwirkungen derselben mag der famose Orakelspruch als Probe dienen, welchen er in seinem Socrate dem Plato in den Mund gelegt hat:

Sa che sa, se sa, chi sa;
Che se sa, non sa, se sa:
Chi sol sa che nulla sa.
Ne sa più di chi ne sa.

Es ist von mir schon dargelegt worden, warum die komische Oper auf dem Boden der Wirklichkeit, auf welchen die Oper im 18. Jahrhundert überhaupt verlegt worden war, besser als die opera seria gedeihen konnte. In ihr finden grade diejenigen Empfindungen, welche mehr als alle anderen nach musikalischem Ausdruck verlangen („Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist"), ihre eigentliche Heimstätte. Auch wurde die komische Oper von dem Styl und der ganzen Richtung, welche in Italien die Musik eingeschlagen hatte, mehr, als die ernste, begünstigt. Selbst ihre Auswüchse konnten für sie, bei geistvoller, humoristischer Behandlung, noch zum Vortheil ausschlagen. Besonders wurde aber ihre Entwicklung dadurch gefördert, daß die männliche Baßstimme, welcher in der verweichlichten opera seria nur ein untergeordneter Platz vergönnt worden war, hier zum Mittelpunkte und zum Träger des komischen Pathos, der komischen Wirkung gemacht und erhoben wurde. Wenn man im Allgemeinen vom Basso buffo auch weniger Gesangsbildung, als Beweglichkeit des Vortrags und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks im Gesang wie im Spiel verlangte, so lernte man doch die Schönheit der tieferen männlichen Stimme und ihren musikalisch-dramatischen Werth nun kennen und schätzen. Dies hatte eine Revolution auf dem Gebiete des musikalischen Geschmacks überhaupt zur Folge, welche der opera seria allmählich zu Gute kam und zum Ausschluß der Castraten wesentlich beitrug. Nicht minder wichtig aber war, daß die komische Oper zu größerer Ausbildung der musikalischen Charakteristik hindrängte und von ihr das Ensemblestück ausging, welches von Piccini zuerst in die opera seria eingeführt worden

---

Lorenzi napolitano. (Nap. 1806). Klein hat ausführlich über ihn und seine Stücke berichtet (a. a. O. VI. I. S. 282). Siehe auch Settembrini (a. a. O.)

sein soll. Endlich wirkte die komische Oper auch günstig auf die Einschränkung des Decorationsprunkes ein, wodurch das ganze Theater wieder eine gesündere Grundlage erhielt.

Weder die Texte Zeno's und Metastasio's, noch die musikalischen Compositionen all der genannten zum Theil ausgezeichneten Componisten, würden der Oper dieses Zeitraums aber eine so große Verbreitung gegeben haben, wenn sie nicht von einer kaum wieder erreichten Blüthe der Gesangskunst unterstützt worden wären. Denn zu Anfang dieses Jahrhunderts bildeten sich die berühmten Gesangsschulen des Pistocchi und seines Schülers Bernacchi in Bologna, des Fedi zu Rom, des Redi zu Florenz, des Peli in Modena, des Giovanni Paita in Genua, des Brivio in Mailand, des Lotti und Gasparini zu Venedig und des Scarlatti, Leo und Porpora zu Neapel aus, aus denen die berühmten Castraten Senesino (1685— um 1740), Caffarelli (1703—83), Farinelli (Carlo Broschi) (1705—82), Salimbeni (1712—51), sowie die Sängerinnen Marianna Bulgarelli (1684—1734), Vittoria Tesi (Ende des 17. Jhrhdts. — 1775), Faustina Bordoni (1700—70), Cuzzoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807) mit vielen anderen hervorgingen, denen dann selbst wieder unzählige nachfolgten.

XII.

Das Lustspiel im 18. Jahrhundert.

Die Reform Riccoboni's. — Girolamo Gigli. — Niccolò Amente und der Marchese Liviera. — Giambatt. Fagiuolo. — Carlo Goldoni, sein Leben und seine Werke. — Anfeindungen Sacchi's, Chiari's und Carlo Gozzi's. — Pariser Aufenthalt und Tod. — Seine Theaterreform und deren Bedeutung. — Beurtheilung Goldoni's und seiner Dramen. — Pietro Chiari. — Carlo Gozzi, sein Leben und seine Werke. — Verhältniß zur Gesellschaft Sacchi und Charakteristik seiner dramatischen Wirksamkeit. — Nachfolger Goldoni's: Franc. Albergati Capacelli; Andrea Willi; Gherardo de' Rossi; Alessandro Pepoli; Ant. Sim. Sografi. — Giov. Batt. Viasolo, gen. Camillo Federici. — Greppi; Signorelli; Francesco Avelloni.

Ebensowenig wie auf dem Gebiete der Tragödie und der Oper konnte eine Reform auf dem des Lustspiels ausbleiben. Italienische Uebertragungen französischer Komödien traten schon gegen Ausgang

des 17. Jahrhunderts hervor. Jetzt machte sich Luigi Riccoboni wieder darum verdient, seine Landsleute mit den Fortschritten der Franzosen in dieser Gattung des Dramas bekannt zu machen. Er bearbeitete verschiedene ihrer Lustspiele und schrieb deren später auch selbst, von denen sich u. A. La moglie gelosa und La sorpresa d'amore erhalten haben. Besonderes Aufsehen machte hierin Girolamo Gigli[1]), geb. 1660 zu Siena, gest. 1722, mit seinem Il Don Pilone ovvero il bacchettono falso[2]), einer Prosabearbeitung des Molière'schen Tartüffe, welche schon 1701 mit großem Erfolge in Siena zur Aufführung kam. Kaum minderen Beifall erwarb er sich durch das Originallustspiel La sorellina di Don Pilone ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona[3]). Es ist eine Art Seitenstück zum Tartüffe, zu dem er durch eigene Erlebnisse angeregt worden sein mochte, da er in der geizigen Betschwester Egidia seine reiche Gattin Laurenzia Perfetti, sich selbst aber in dem Geronio dargestellt haben soll. Das Stück ist zwar spaßhaft, doch hat es nichts von der Feinheit und Charaktervertiefung seines Vorbilds, welches in seiner Bearbeitung natürlich auch sehr vergröbert wurde. Gigli hat überdies noch Tragödien, eine Menge Melodramen und verschiedene andere Schriften geschrieben.

Unter den selbständigen Arbeiten zu Anfang des Jahrhunderts zeichnen sich ferner die des Nicolò Amente (1659—1719) und des Marchese Liviera in Neapel aus. Jener schrieb sieben Lustspiele (La Costanza, Il Forca (1700), La fante (1701), La somiglianza (1706), La Carlotta, La Giustina (1717) und Le Gemelle nach den Mustern des Porta, deren Handlung sich noch meist in dem Kreise der alten Findlingskomödie bewegt, in die er

---

[1]) Vita di Girolamo Gigli Sanese, detto tra gli Arcadi Amaranto Sciaditico, da Orbescio Agiéo (der Arcadiername des Francesco Corsetti.) (Fir. 1746).

[2]) Lucca 1711 und 1715. Ihm ging eine Uebersetzung von Les plaideurs Racine's unter dem Titel I litiganti ovvero il giudice impazzato (Ven. 1704) voraus. Auch Le furberie di Scapino wurde von ihm übersetzt, sowie ein Lustspiel des Montfleury unter dem Titel Ser Lapo ovvero la moglie giudice (Piombino 1731).

[3]) Venezia 1721. Ob sein Il Don Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro, Ven. 1704, ebenfalls ein Originalstück ist, habe ich nicht zu ermiteln vermocht.

die stehende Figur eines frechen und dabei plumpen Prahlhanses im neapolitanischen Volksdialekt einführte. Seine Stücke waren damals über ganz Italien verbreitet. Diejenigen Liviera's wirkten hauptsächlich durch reiche Action, Volksscenen und glänzende Ausstattung.

Eine Anknüpfung an die alten volksthümlichen Farsen suchte und fand der Florentiner Giambattista Fagiuoli (1660 bis 1742). Seine Schwänke sind in der florentinischen Mundart im Geiste der französischen Regelmäßigkeit geschrieben, doch mit ländlichen Dialekten untermischt. Sie sind voller Lustigkeit und treu in der Zeichnung der Sitten, heute aber kaum noch genießbar. Nach Quadrio erschienen davon zwischen 1734—36 6 Bände, 19 Stücke enthaltend. Auch in ihnen kehrt eine stehende Localfigur, Ciapo genannt, wieder, welche er selbst spielte.

Weder diesen, noch all den vielen anderen zu dieser Zeit für die Bühne thätigen Schriftstellern würde jedoch eine Reform des Lustspiels, würde die Verdrängung der commedia dell' arte gelungen sein. Dies war dem Manne erst vorbehalten, welcher zugleich das fruchtbarste, erfindungsreichste, leichteste und dabei gefälligste Talent von allen Bühnendichtern der Italiener, die bisher aufgetreten waren, besaß.

Carlo Goldoni wurde 1707 zu Venedig geboren. Der Tag seiner Geburt liegt im Dunklen, obschon wir von ihm selbst eine sehr ausführliche Lebensbeschreibung besitzen[1]). Seine Familie stammte aus Modena. Schon sein Großvater war aber nach Venedig übersiedelt. Durch eine zweite Heirath sehr reich geworden, hatte sich dieser dem Wohlleben völlig ergeben. In seinem Hause reihte sich Fest an Fest, sowohl in Venedig, als auf seinem Landgute zu Carrara. Alle Celebritäten der Musik und des Theaters verkehrten bei ihm,

---

[1]) Memoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Paris 1787. Mir liegt die Pariser Ausgabe von 1822 vor. Eine italienische Uebersetzung erschien Ven. 1788, eine deutsche von G. Schatz, Gotha 1787. Carrer, Saggi su la vita e su le opere di C. G. Ven. 1823. (3 Bde.) Gavi, Della vita ꝛc. Milano 1826. Meneghezzi, Della vita ꝛc. Milano 1827. Die erste von ihm selbst besorgte vollständige Ausgabe erschien 1788 zu Venedig in 44 Bdn. Eine deutsche Uebersetzung, welche von Lessing angeregt wurde und der die Ausgabe von 1761 zu Grunde liegt, von J. H. Saal. Leipzig 1769—77.

daher es auch nicht an Schauspielen und Opern fehlte. Unter diesen Eindrücken wuchs der Dichter nun auf und er hat dieses Wohlleben, welches das Vermögen der Familie so ziemlich verschlang, in einigen seiner Stücke, doch ohne jede Bitterkeit, gegeißelt. Besonders war sein Vater lange einzig auf sein Vergnügen bedacht. Er ließ ihm ein Marionettentheater erbauen und spielte ihm selbst darin vor. Nach des Großvaters Tode veränderte sich freilich dies alles. Man fand die Mittel erschöpft, und der Vater, der bisher nur dem Vergnügen gelebt, mußte nun selbst nach einem Erwerbszweige greifen. Er ging nach Rom, um sich zum Arzt auszubilden. Doch auch an die Erziehung des Knaben, für welche bisher nur die Mutter gesorgt hatte, mußte nun ernster gedacht werden.

Die Neigung desselben zum Theater war aber inzwischen durch Lectüre noch weiter entwickelt worden. Ich habe bereits darauf hinweisen können, welchen Eindruck Cicognini auf ihn damals ausgeübt hat und wie er unter dessen Einflusse bereits mit 8 Jahren sein erstes kindisches Theaterstück schrieb. Nachdem Carlo's Vater in Rom seine Studien beendet und sich, noch immer von seiner Familie getrennt, als Arzt in Perugia niedergelassen hatte, ließ er den Sohn dahin kommen, um die lateinische Schule hier zu beziehen. Dazwischen förderte er aber noch selbst die theatralischen Liebhabereien desselben, indem er in seinem Hause ein kleines Theater einrichtete, auf welchem Goldoni zum ersten mal öffentlich und zwar eine Frauenrolle in Gigli's Sorellina di Don Pillone spielte. Nach beendigten lateinischen Studien bezog der Jüngling die Schule der Dominikaner in Rimini, während sich seine Eltern nach Chiozza begaben. Auch hier aber entging er den theatralischen Versuchungen nicht. Plautus, Terenz, Aristophanes wurden seine Lieblingsschriftsteller und verleideten ihm seine philosophischen und medicinischen Studien. Die Bekanntschaft mit einer Truppe von Schauspielern, welche sich von Rimini nach Chiozza begeben wollte, bestimmte ihn endlich sogar, den Studien völlig Valet zu sagen und sie dahin zu begleiten. Der Zorn des Vaters war rasch beschwichtigt. Ein neuer Lebensplan wurde vereinbart; der ärztliche Beruf, für den ihn derselbe zunächst bestimmt hatte, mit dem der Rechte vertauscht. Goldoni lernte zunächst praktisch bei einem Freund der Familie in Venedig und bezog dann das Colleg Ghislieri zu Pavia. Hier lernte er die

Mandragola Machiavelli's kennen, das erste Charakterlustspiel, welches ihm in die Hände fiel. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher. Er war nach Neuem begierig. Er hatte von Molière wohl öfter gehört, doch noch nichts von ihm kennen gelernt. Kein Zweifel, daß er ihn nun zu erlangen suchte; doch verräth uns seine Lebensgeschichte nicht, zu welcher Zeit dies geschehen.

Eine Spannung zwischen den Bürgern der Stadt und den Studirenden wurde von Goldoni zur Veröffentlichung einer satirischen Atellane, Il colosso, benützt. Dieser erste öffentliche dramatische Versuch war eben so glänzend als verhängnißvoll. Er hatte für ihn den Ausschluß von dem Colleg zu Pavia zur Folge, welches nun mit der Universität zu Modena vertauscht wurde. Hier aber machte die öffentliche Brandmarkung, welche ein Abate wegen eines fleischlichen Vergehens erlitt, einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er seinem Vater erklärte, überhaupt von weltlichen Dingen nichts mehr wissen, sondern in den geistlichen Stand übertreten zu wollen.

Der Vater ging auch scheinbar auf diese Phantasie seines Sohnes ein. Er ließ ihn zurück nach Chiozza kommen, reiste aber sofort nach Venedig mit ihm, um ihm den Reiz und die Vergnügungen dieser Stadt auf's Neue zu kosten zu geben. Auch versagte das Leben auf den leichtbeweglichen Sinn des Jünglings die beabsichtigten Wirkungen nicht. Der junge Abtrünnige wurde zu bald nur zurückgewonnen, worauf er als Gehülfe in den Dienst des Podesta von Chiozza und später in den des Podesta von Feltre trat. Hier erneuerte er die Bekanntschaft jenes Schauspieldirectors von Rimini, der sich seines Talentes rasch zu bedienen wußte. Goldoni richtete für ihn Metastasio'sche Operntexte zu Tragödien ein, ja spielte selbst darin mit, was auch und mit Beifall in zwei kleinen von ihm selber verfaßten Stücken geschah, in Il buon padre und La cantatrice.

1713 starb ihm der Vater in Bagnocavallo. Die Mutter beschwor ihn, sich einem bestimmten Lebensberuf nun dauernd zu widmen. Goldoni that auch sein Möglichstes. Er erlangte die Doctorwürde, er trat in die Körperschaft der Advocaten Venedigs ein. Allein die Praxis wollte nicht kommen. Es blieb ihm Muße genug, darüber nachzudenken, und mit der Muße und mit den Ge-

danken kamen auch die alten theatralischen Anwandlungen wieder. Da ihm jedoch das Lustspiel mit der Würde eines Rechtsgelehrten nicht recht vereinbar schien und überhaupt nur die Oper eine höhere Rente versprach (eine Operndichtung konnte schon damals im glücklichen Falle an 100 Zechinen einbringen), so schrieb er ein lyrisches Drama: Amalasonta.

Alle diese Erlebnisse waren von Zeit zu Zeit von kleinen, wie es scheint, unschuldigen, galanten Abenteuern durchflochten gewesen. Jetzt aber war er unüberlegt in ein Verhältniß gerathen, das ihn mit einer Heirath bedrohte. Er entzog sich demselben nur durch die Flucht. Dies brachte ihn in den Dienst des venezianischen Ministerresidenten zu Mailand. Neue Annäherungen an das Theater, neue Liebesverhältnisse. Der Krieg unterbrach aber beide. Er mußte mit seinem Ministerresidenten sich aus Mailand zurückziehen. Es ging nach Cremona, von Cremona nach Parma, von Parma nach Modena, Brescia, Verona. Mitten in diesem Tumult entstand aber gleichwohl ein neues Drama, das Trauerspiel Belisar, das er auf Anregung eines Schauspielers dichtete und durch welches er in eine enge Verbindung mit dem Schauspieldirector Imro aus Genua trat. Es war gerade die Zeit, da die in Neapel entstandene komische Oper im Norden Italiens eingeführt worden war. Imro war der erste gewesen, welcher zwischen die Akte der Lustspiele komische Gesangsintermezzi gelegt hatte. Auch Goldoni schrieb jetzt ein solches, das dreiactige: La Pupilla. In Venedig, wohin er Imro begleitet hatte, wurde er dem Theaterunternehmer Grimani vorgestellt, der ihn für seine beiden Theater S. Samuele und S. Giovanni Crisostomo, in jenem für's Schauspiel, in diesem für die Oper engagirte. Am 24. Nov. 1734 wurde der Belisar mit ungeheurem Erfolge gegeben. Schon am 16. Juni folgte die Rosmunda, die sich jedoch nur durch das im venezianischen Dialekte geschriebene Intermezzo: La birba zu halten vermochte. Im nächsten Jahre folgten die Griselda und eine Bearbeitung des Convitato di pietra.

Hier läßt sich zum ersten Male mit Entschiedenheit ein Einfluß Molière's nachweisen, da er einräumt, zu dieser Bearbeitung durch die gleichnamigen Stücke dieses letzteren und Thomas Corneille's bestimmt worden zu sein. Dies war zugleich der erste, entschieden gegen die commedia dell' arte gerichtete Schritt, insofern

er den Harlekin aus seinem Stücke verbannte, der bisher in Italien die Rolle des Leporello gespielt.

Er begleitete nun die Truppe nach Genua, wo er die Tochter eines der vier Notare der Bank von St. Giorgio, Fräul. Conio, heirathete, der theatralischen Laufbahn deshalb aber doch nicht entsagte. Es entstanden die romantisch angehauchten Dramen Rinaldo di Montalbano und Enrico, Re di Sicilia, jenes nach einem Stoffe der commedia dell' arte, dieses nach einer Novelle des Gilblas, die auch schon von Saurin dramatisch behandelt worden. Inzwischen hatte die Truppe in der jungen Bastona eine vorzügliche Schauspielerin, in dem berühmten Arlechin Sacchi einen vortrefflichen Darsteller gewonnen. Er glaubte sich hierdurch befähigt, die, wie er sagt, ihn schon lange beschäftigende Theaterreform in Angriff nehmen zu können, indem er, dem Beispiel Molière's folgend, den Italienern ein nationales Charakterlustspiel aus ihren Sitten und Zuständen zu entwickeln versuchte.

Es entstand so das Lustspiel Momelo cortesan, welches zu den venezianischen Dialektstücken des Dichters gehört und bis auf die Titelrolle noch als Canevas behandelt ist. Nur sie ist rednerisch ausgeführt, alles übrige aber der Phantasie des Darstellers überlassen. Ihm folgten die in ähnlicher Weise behandelten: Il prodigo, La trenta due disgrazie d'Arlecchino und La notte critica. — Auch seine Ernennung zum genuesischen Consul hemmte seine dramatische Production um so weniger, als sie ihm nichts eintrug, wohl aber durch unvorsichtig vollzogene Aufträge in große Verluste brachte. Noch mehr aber sollte dem Dichter bei einer anderen Affaire, in die ihn die Liebe zu seinem jüngeren Bruder verstrickte, seine sanguinische, leichtgläubige und vertrauensvolle Natur verhängnißvoll werden. Sie kostete ihm den größeren Theil seines eigenen Vermögens wie desjenigen seiner opferwilligen Frau. Mitten in diesen Ereignissen und in deren Folge entstanden die Lustspiele: Il fallimento, La donna di garbo und L'impostore. Sie nöthigten ihn aber auch, seine letzten Hülfsmittel zusammenzuraffen, die durch den Krieg in anderer Weise wieder bedroht waren. Zu diesem Zwecke wendete er sich mit seiner Frau nach Modena, von wo er noch eine kleine Rente bezog; und wo sie nun beide mitten in den Kriegsstrudel hineingerissen wurden. Es war als ob der Zufall mit

ihnen Fangball spielte, so wirr wurden sie aus einer glücklichen in eine widerwärtige und aus dieser wieder in eine glückliche Lage geworfen. Dies führte sie endlich auch nach Florenz, wo Goldoni die Gelegenheit benutzte, sich mit der toskanischen Sprache näher vertraut zu machen, deren ungenügende Kenntniß man ihm ja noch heute zum Vorwurf macht. Wie sehr er aber noch immer ein Kind des Ungefährs war, läßt sich aus dem Umstand erkennen, daß ein Besuch in Pisa, der ursprünglich nur drei Tage umfassen sollte, allmählich zu eben so viel Jahren von ihm ausgedehnt wurde. Er war in die Gesellschaft der Arkadier gerathen, deren Mitglied er unter dem Namen Polisseno wurde, und nahm auf Anrathen seiner neuen Freunde die advocatorische Praxis hier wieder auf. Die theatralischen Versuchungen sollten aber auch dies Mal nicht ausbleiben. Sie traten zunächst in Gestalt eines Briefes des Schauspielers Sacchi an ihn heran, der ihm ein Sujet zu einer Komödie schickte, dessen Ausführung er ihm überließ. Goldoni unterzog sich dem Auftrage. Es entstand daraus sein Servadore di due padroni, ein Stück, welches in Venedig einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Sacchi bestellte ein zweites, das er, wahrscheinlich unter dem Einfluß des in die Mode gekommenen empfindsamen Lustspiels, ihn jedoch bat, so empfindsam und pathetisch zu behandeln, als sich dies mit einem Lustspiel nur immer vertrage. Goldoni antwortete mit seinem Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato. Dieses Stück, obwohl noch halb Stegreifkomödie, darf als der Anfang einer ganzen Reihe in ähnlicher Weise von ihm behandelter Stücke betrachtet werden, und hatte, besonders in Frankreich, einen unglaublichen Erfolg. Ihm sollte er vornehmlich seine spätere Berufung nach Paris verdanken.

Entscheidender für die weitere dramatische Entwicklung Goldoni's aber wurde eine andere Aufforderung, die ihm damals von Seiten des Pantalon Darbes gemacht ward und darauf gerichtet war, für die zur Zeit in Livorno spielende Truppe des Directors Medebac eine Komödie verfassen zu wollen. Dies veranlaßte eine Scene, die selbst so originell und lustig, wie nur die irgend eines Lustspiels ist. — Darbes führte sich selbst bei ihm ein. „Und Ihr Stand?" fragt Goldoni. Darbes richtet sich auf und mit der flachen Hand auf die Wölbung seines stattlichen Bauches schlagend,

sagt er in einem Tone, in dem Stolz und Laune sich mischen: „Ich bin Komödiant, der Pantalon der Livorneser Gesellschaft, und glaube weder meinen Eltern, noch meinem Stande, noch meinem Vaterland Schande zu machen, ja ohne mich rühmen zu wollen, Gavelli ist todt — und ein zweiter Schlag bekräftigt das Wort — aber Darbes hat ihn ersetzt.“ Er rückt jetzt mit seinem Auftrag heraus und da Goldoni sich abgeneigt zeigt, ergreift er wie spielend die Dose desselben, nimmt eine Prise, läßt dabei einige Ducaten hineingleiten, schließt sie dann wieder, indem er sie mit einem jener Lazzi auf den Tisch wirft, durch welche man das verbergen zu wollen scheint, auf was man doch grade aufmerksam zu machen wünscht. Goldoni, der alles bemerkt hat, will sich den Spaß nicht gefallen lassen, er will Darbes das Geld wieder aufdrängen. Dieser aber setzt sich in Positur, macht seine Reverenzen, richtet sich wieder empor, zieht sich zurück, gewinnt auf diese Weise die Thüre und — ist auf und davon. Goldoni schrieb also sein Stück, es war Tonin della Grazia, nach einem alten Stegreifspiele, Pantalon Paroncin (petit-maître), auf das ihn Darbes verwies. Er machte nun auch die Bekanntschaft Medebac's selbst. Madame Medebac war eine vortreffliche Schauspielerin. Sie gewann ihn durch ihre Darstellung der Donna di garbo, die Goldoni bisher nicht gesehen hatte. Medebac rückte jetzt mit dem Vorschlag heraus, ihn nach Venedig zu begleiten, wo er auf 5—6 Jahr ein Theater zu miethen gedenke. Goldoni erhielt die Zustimmung seiner Frau, ohne die er nie etwas that, die aber alles bewilligte. Er hatte einen gewissen Antheil an der Einnahme, da diese aber selbst im günstigsten Falle nur eine sehr niedrige sein konnte, so war der voraussichtliche Vortheil ein verhältnißmäßig geringer. Goldoni sagt bei dieser Gelegenheit: „Ich bin öfter versucht, mich für ein Phänomen zu halten. Unbedenklich überlasse ich mich meinem komischen Talente, welches mich mit sich fortreißt. Drei- oder viermal habe ich die glücklichsten Gelegenheiten vorübergehen lassen, meine Umstände zu verbessern — immer bin ich wieder in dieselben Schlingen gerathen. Doch bereue ich's nicht. Ich würde auf jedem anderen Weg mehr Wohlstand, aber weniger Befriedigung gefunden haben.“

Es waren damals (1747) in Venedig sieben Theater im Gange: S. Giov. Crisostomo, S. Cassiano, S. Moise, S. Benedetto, S. Samuele,

S. Luca und S. Angelo. Von diesen dienten die drei letzten dem Schauspiele. In S. Samuele spielte Sacchi noch immer seine Stegreifspiele. Medebac miethete das Theater S. Angelo. — Das Debüt mit Tonin della Grazia fiel unglücklich aus, aber der rasch an die Stelle tretende L'uomo prudente zog sich als solcher aus der Affaire und I due gemelli veneziani übertrafen noch diesen Erfolg, obschon beide Komödien mit ihrem Vergiftungsmotiv, selbst nach Goldoni's Urtheil, dem guten Geschmack in's Gesicht schlugen.

Bis hierher war unser Dichter immer unangefochten geblieben. Jetzt aber fing die Kritik sich zu regen an; nicht sowohl gegen Goldoni als gegen die Gesellschaft Medebac's, die man die Seiltänzergesellschaft nannte, mit keinem weiteren Rechte jedoch, als daß Mad. Medebac allerdings die Tochter eines Seiltänzers war. Die Angriffe kamen von den Anhängern Sacchi's, der unter Medebac's Erfolgen zu leiden begann und sich auch später für einige Jahre ganz von Venedig zurückzog, in's Ausland ging und sich in Lissabon niederließ, wo er durch das große Erdbeben (1755) aber wieder vertrieben wurde und nach Venedig zurückkehrte.

Das Jahr 1748 wurde mit der Vedova scaltra eröffnet. Sie bot den Darstellern Gelegenheit, ihre Kunst in einer ganz neuen Weise zu entfalten. Die Heldin ist eine schöne Wittwe, die auf einem Balle die Bekanntschaft von vier Fremden, dem Milord Rosebif, dem Chevalier le Bleu, dem Don Alvaro di Castiglia und dem Grafen Bosco Nero macht, welche sich sämmtlich in sie verlieben. Die vier Nationalitäten werden dabei komisch beleuchtet. Rosaura findet den Engländer generös, den Franzosen galant, den Spanier voll Anstand und Gravität, den Italiener aber liebenswürdig. Sie ist ernst mit dem ersten, ausgelassen mit dem zweiten, gravitätisch und zurückhaltend mit dem dritten und verliebt in den vierten, der ihre Hand auch davon trägt. Das Stück gefiel außerordentlich und hatte 30 Vorstellungen hinter einander. Eine ebenso gute Aufnahme erzielte La putta onorata, welche Goldoni im Gegensatze zu einem alten aber schlechten Volksstück, Le putte di castello, geschrieben hatte. Dies schien ihm ein Triumph seiner neuen Richtung zu sein. In der That hatte seine Reform der Bühne, d. i. die Wiederaufnahme der Sitten- und Charakterkomödie, einen guten Schritt vorwärts gethan. „So lange ich — heißt es bei

ihm — die alte commedia dell' arte zur Grundlage der meinigen machte und meine Stücke nur theilweise ausführte, theilweise den Darstellern die Ausführung überließ, blieb ich unangefochten. Seitdem ich mich aber für einen Poeten ausgab, wurden die Geister wider mich rege." Was man seinen Stücken im Allgemeinen zum Vorwurf machte, war der Mangel an Einheit des Orts, was man aber gegen die Putta onorata noch besonders und nicht mit Unrecht einwendete, war, daß die Hauptrolle keine komische sei. Denn wenn schon nicht einzusehen ist, warum ein tugendhafter Charakter nicht auch zum Mittelpunkte einer dramatischen Darstellung gemacht und diese mit komischen oder tragischen Motiven verknüpft werden könnte, wie denn die Franzosen und Engländer dies schon vor ihm gethan hatten und Goldoni hierin vielleicht nur ihrem Beispiele folgte, so ist es doch andererseits richtig, daß die Hauptfigur einer wahrhaft komischen Handlung auch an sich selbst gewisse komische Seiten darbieten muß und daher ebensowenig nur tugendhaft als lasterhaft sein darf, ja daß es grade diese komischen Seiten sind, welche den Mittelpunkt einer solchen Darstellung zu bilden haben. Goldoni, der aber den Zweck der Komödie vornehmlich darin suchte, daß sie, gleichviel noch auf welche Weise, dazu beitrage, das Laster verächtlich zu machen und die Fehler der Menschen zu bessern, durfte wohl sagen: daß seine Tadler hierin zwar Recht, er selbst aber auch nicht Unrecht habe.

Der Erfolg der Putta onorata rief 1749 eine Fortsetzung derselben in La buona moglie hervor. Ihr folgte Il cavaliere e la donna, in welcher das Cicisbeat angegriffen und verspottet wurde, ein Thema, welches von Goldoni noch vielfach, aber niemals lüstern oder frech behandelt worden ist. In diesem Jahre brachen die Kämpfe zwischen Sacchi und Goldoni offener hervor. Das Theater S. Samuele gab nämlich ein Stück unter dem Titel La scuola delle vedove, welches nicht sowohl eine Parodie der Vedova scaltra, sondern dieses Stück selbst mit verändertem und mit Invectiven gegen Goldoni und sein Schauspiel erfülltem Dialog war. Trotz der Erbärmlichkeit dieses Machwerkes hatte es doch die Lacher auf seiner Seite, die nicht blos aus den Parteigängern Sacchi's, sondern auch aus denen der übrigen Theater bestanden, die sämmtlich auf Medebac's Erfolge eifersüchtig waren und Goldoni dafür verantwortlich

machten. Doch darf nicht verkannt werden, daß Goldoni's Stücke bei allem Talent und Verdienst auch mancherlei Blößen boten und ihre Ueberschätzung den Tadel herausfordern mußte. Es hing vielleicht mit diesem Vorfalle, noch mehr aber mit dem Abgang des beliebten Pantalon Darbes zusammen, der einem Rufe des Königs von Polen folgte, daß Goldoni's nächstes Stück L'erede fortunato einen entschiedenen Abfall erlitt. Das forderte zu außergewöhnlichen Kraftanstrengungen auf und Goldoni hatte die Kühnheit, bei dem eben eintretenden Schluß der Saison zu erklären, daß er sich anheischig mache, dem Publikum im nächsten Jahre 16 neue Stücke zu liefern. Welche Autorität er damals bei seinen Landsleuten besitzen mußte, geht aus der Thatsache hervor, daß schon 8 Tage nach dieser Ankündigung alle Logen für den nächsten Winter vergriffen waren. Ein Resultat, an das Sacchi und seine Anhänger bei ihren Angriffen gewiß nicht gedacht hatten.

Medebac eröffnete die nächste Stagione mit dem neuen Pantalon Antonio Mattiuzzi, gen. Collalto, und dem Lustspiele: Il teatro comico. Es ist eines von den Stücken, welche die Verhältnisse des Theaters selbst zum Gegenstand der Darstellung machen. Die Scene ist daher auch die Bühne und es handelt sich um eine Theaterprobe, wobei Mad. Medebac zugleich die Titel der versprochenen 16 neuen Stücke ankündigte. Es waren: Il teatro comico; Le donne puntigliose; La bottega di caffè; Il bugiardo (nach Corneille's Menteur); L'adulatore; La famiglia dell' antiquario; Pamela (nach dem Richardson'schen Roman); Il cavaliere di buon gusto; Il giocatore; Il vero amico; La finta ammalata; La donna prudente; L'incognita; L'avventuriere onorato; La donna volubile und I pettegolezzi. Sie hatten fast alle Erfolg, besonders La bottega di caffè, Il bugiardo (obschon dieses Stück den feinen Lustspielcharakter, den es selbst noch bei Corneille, besonders aber bei dem ursprünglichen Erfinder Alarcon hatte, schon sehr eingebüßt hat), Pamela, Il vero amico (den Goldoni mit Recht für eines seiner besten Stücke hielt), La finta ammalata, welches seinen Erfolg hauptsächlich dem Spiele der Mad. Medebac zu verdanken hatte, und I pettegolezzi, dessen ungeheuerer Succeß sich wohl mit daraus erklärt, daß es den Schluß der vom Dichter so glänzend gelösten Aufgabe bildete. Goldoni war der gefeiertste Mann von Venedig.

Nichtsdestoweniger kam es gerade jetzt zu Mißhelligkeiten zwischen ihm und Medebac.

Goldoni wollte seine dramatischen Dichtungen herausgeben und Medebac bestritt ihm hierzu theilweise das Recht, insofern er sich für den uneingeschränkten Eigenthümer der für seine Bühne geschriebenen Stücke erklärte. Dies konnte sich freilich nur auf Venedig beziehen, da in den übrigen Staaten Italiens der Nachdruck gestattet war. Auch erlangte Goldoni endlich von ihm die Erlaubniß, jährlich einen Band doch mit nicht mehr als je vier Stücken veröffentlichen zu dürfen. Der erste Band erschien 1751.

Einwürfe, die man Goldoni in Turin gegen seine Stücke gemacht, denen man die Molière'schen Lustspiele entgegenstellte, riefen das historische Lustspiel Il Molière hervor. Goldoni erklärt bei dieser Gelegenheit, Molière damals zwar schon sehr gut gekannt, aber denselben doch nie direct nachgeahmt oder mit ihm gewetteifert zu haben. Auch jetzt habe er ihn nicht zu erreichen gestrebt, sondern sei nur zu zeigen bemüht gewesen, daß er auch in seiner Form zu schreiben vermöge. Er sah demnach hier ganz von den Maskenfiguren der Stegreifspieler und dem Decorationswechsel ab, theilte sein Stück in 5 Acte, während seine früheren nach dem Vorgange der durch spanischen Einfluß in die Mode gekommenen Stücke in drei Acte getheilt waren, und bediente sich statt wie bisher der Prosa des Martellianischen Verses, als Ersatz für den Alexandriner. Sein Molière ist aber auch noch deshalb bemerkenswerth, weil ihm dieselbe Idee zu Grunde liegt, wie dem Gutzkow'schen Urbilde des Tartuffe. Er hatte damit großen Erfolg, was von seiner nächsten Production, dem Rührdrama: Il padre di famiglia, nicht gesagt werden kann. Goldoni ließ sich aber von der darin eingeschlagenen sentimental-moralisirenden Richtung nicht abbringen, sondern schrieb damals in demselben Sinne und mit großem Erfolge L'avvocato veneziano und La figlia ubbediente.

Jenem ersten Zerwürfniß mit Medebac war aber 1752 ein andres mit dessen Gattin gefolgt. Es war nämlich eine junge Schauspielerin, die Frau des Brighella Marliani, zur Gesellschaft getreten, welche unter dem Namen der Corallina in Soubrettenrollen großes Aufsehen erregte. Goldoni hatte für sie La serva amorosa geschrieben und der Erfolg rief die Eifersucht seiner Principalin

hervor. Zwar schrieb ihr der Dichter zum Ersatz eine überaus brillante Rolle in La moglie saggia, allein der Beifall, den Corallina gleich darauf in Le donne gelose neben Mad. Medebac erntete, verdarb umsomehr wieder alles, als dieses Stück eine kleine Satire auf letztere selber enthielt. Mit der nächsten Saison, welche mit der für die Corallina geschriebeneen Locandiera, einem der vorzüglichsten Werke des Dichters, eröffnet wurde, ging das contractliche Verhältniß zwischen Goldoni und Medebac zu Ende. Goldoni erneuerte es nicht, sondern schloß einen ähnlichen Contract mit dem Eigenthümer des Theaters von S. Luca ab, dem Caval. Vendramini, welcher um vieles ehrenvoller und einträglicher für ihn zu werden versprach. Medebac entzog ihm als Repressalie das Recht der weiteren Ausgaben der für ihn geschriebenen Lustspiele, so daß Goldoni genöthigt war, für eigene Rechnung eine neue Ausgabe in Florenz zu veranstalten. Sie begann im Jahre 1753 und die 1700 Exemplare der ersten Auflage waren schon beim Erscheinen des 6. Bandes vergriffen.

Sein erstes Stück im Theater S. Luca, welches später noch vielen Beifall erwarb, L'avaro geloso, fiel hier aber durch, weil, wie Goldoni bemerkt, die Schauspieler dieses Theaters nicht fähig waren, derartige Stücke zu spielen. Doch übte auf dieses Ergebniß möglicherweise auch sein Verhältniß zu Medebac ein, das wohl verschieden beurtheilt wurde. Noch schlechter erging es dem zweiten Stücke: La donna di testa debole. Goldoni's Theaterreform stand in der That in Gefahr, zu Grunde zu gehen .Er selbst trug nicht wenig dazu bei, weil er, um neue Erfolge zu erzielen, sich plötzlich auf die in die Mode gekommenen exotischen Stoffe warf. Zu diesen Stücken gehören: La sposa persiana; Ircana in Julfa; Ircana in Ispahan und Le Peruviane. Glücklicherweise blieben diese Concessionen an den Geschmack des Tages und die Casse nur vereinzelt; zwischen ihnen traten eine Menge neuer Charakterstücke hervor, so Il filosofo inglese; La madre amorosa; La villegiatura; La donna forte; Il festino; Le smanie della villegiature; Le avventure della campagna; Il ritorno della campagna; La donna di maneggio; Il padre per amore; La madre olandese und die venezianischen Dialektstücke: Le massere; Le done de casa soa und Le done caselinghe, von denen nicht wenige (wie die

Villegiaturstücke und die Dialektstücke) zu seinen besten Arbeiten gehören. Sie fielen zum Theil in die Zeit, da die Angriffe gegen ihn wieder in heftigerer Weise hervortraten. Hatte er doch jetzt nicht nur den wieder zurückgekehrten Sacchi, sondern auch Medebac, der in Chiari für ihn einen zwar keineswegs ebenbürtigen, aber immerhin gefährlichen Ersatz gefunden, und deren Anhänger zu Gegnern. Zwar kämpfte auch Chiari, nur in ganz anderer Weise, gegen die commedia dell' arte an. Er war ein Vertreter des empfindsamen, die Gemüthserregungen cultivirenden Geschmacks, wobei er der Neigung des großen Haufens für das Abenteuerliche, den Sinnen Schmeichelnde, nachgab. Es erhob sich ein Kampf zwischen den Parteigängern der Theater S. Angelo und S. Luca, unter dem niemand mehr als Sacchi zu leiden hatte. Diese warfen jenen Weichlichkeit und Uebertreibung, jene diesen Nüchternheit, Phantasielosigkeit, Trivialität vor. Der Streit übertrug sich diesmal mit auf die wissenschaftliche Welt. Zu denjenigen, welche Goldoni vertheidigten, gehörte Abate Roberti, Graf Verri und Gasparo Gozzi, der Bruder seines, nächst Baretti, eifrigsten Gegners, Carlo Gozzi, welche letztere jedoch nicht nur gegen Goldoni, sondern noch mehr gegen Chiari zu Felde zogen. Das Verhältniß Carlo Gozzi's zur Schauspielerin Ricci am Teatro S. Samuele scheint zwar nicht ohne Einfluß, aber doch nicht allein maßgebend auf dessen Verhalten zu Goldoni und Chiari gewesen zu sein, gegen die er fast die ganze Accademia de' Granelleschi in Aufregung brachte. Lag ihm doch überhaupt die Streitsucht im Blute. Auch mußten ihn schon seine reactionären und orthodoxen Anschauungen und der phantastische Hang seines unruhigen, leidenschaftlichen Geistes mit dazu aufregen. Der erste offene Schritt, den Carlo Gozzi gegen Chiari, Goldoni und deren Anhänger unternahm, geschah mit seiner „Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1757", welche eine Menge Flugblätter und Schriften nach sich zog. Im Jahre 1761 übertrug er seine Angriffe aber auch auf die Bühne.

Baretti erzählt in seinem Account of the manners and costums of Italy[1]), daß hierzu ein Streit Veranlassung gegeben habe, der zwischen Goldoni und Gozzi in einem Bücherladen aus-

[1]) Deutsch von J. G. Schummel, Breslau 1781.

gebrochen sei. Goldoni habe gesagt, daß es um Vieles leichter falle, die Fehler Anderer zu bemerken, als selbst etwas Besseres zu schaffen. Worauf Gozzi erwidert habe, dies sei zwar der Fall, nicht minder leicht aber sei es, ein so gedankenloses Volk wie die Venetianer zum Beifall zu nöthigen. Er wollte es z. B. leicht dahin bringen, daß diese sich die Schuhe abliefen, nur um das Märchen von den drei Pomeranzen in eine Komödie gebracht zu sehen. Goldoni und einige seiner Freunde, die inzwischen hinzugetreten wären, hätten ihn hierzu nun herausgefordert, und Gozzi mit seinem epochemachenden Spiele geantwortet.

Indessen wird diese Erzählung, der auch Gozzi selbst widerspricht[1]), wohl kaum mehr Wahres als die andere enthalten, daß Goldoni sich vor dem glücklichen Erfolge des Gozzi'schen Märchens aus Venedig habe zurückziehen müssen, und all' seiner theatralischen Ehrenstellen entsetzt (?), im Vertrauen auf Voltaire's Empfehlungen nach Paris gegangen sei.

Goldoni erhielt nämlich eine dringende Aufforderung, nach Paris zu kommen, und zwar bereits 1760 vom Kabinete des Königs aus. Er nahm sie schon zu dieser Zeit, d. i. also vor dem Erscheinen des Märchens von den drei Pomeranzen, an. Nur seiner Verpflichtungen gegen das Theater S. Luca wegen schob er sie bis April 1761 hinaus. Das Engagement lautete auf zwei Jahre, doch ging es Goldoni nur deshalb ein, weil er darin eine Aussicht auf lebenslängliche Versorgung erblickte. Die Abreise Goldoni's und ein dauernder Aufenthalt in Paris waren also schon vor dem Erfolge Gozzi's beschlossen. Auch hatte Goldoni's Beliebtheit bisher noch kaum wesentlich unter den Angriffen der Gegner gelitten. Eine Reihe seiner besten und beliebtesten Stücke fallen in diese Zeit, so die venetianischen Sittenkomödien: I morbinosi; I rusteghi; La casa nova; Le baruffe Chiozzote und Todaro Brontolo, sowie die Charakterlustspiele: La sposa sagace und La Scozzese, letzteres nach dem Voltaire'schen Lustspiel. Entscheidend für das Gesagte ist der große Erfolg seines letzten am Fastnachtsdienstage 1761 zur Aufführung gebrachten Stückes: Una delle ultime sere di carnavale. „La soirée du mardi gras — heißt es bei ihm — fut la

[1]) Im Ragionamento ingenuo etc.

plus brillante pour moi, car la salle retentissait d'applaudissements, parmi lesquels on entendait dinstinctement crier: Bon voyage! revenez! n'y manquez pas!““

Dies ſieht in der That nicht aus wie nothgedrungene Flucht. Ja weshalb hätte Goldoni auch fliehen ſollen? War er von Sacchi doch ſchon an ſchlimmere Angriffe als dieſen gewöhnt. Der Kritik eines Baretti und Gozzi hatte er den Beifall faſt aller Theater der Welt entgegenzuſetzen. Seine Stücke wurden ſchon damals in die franzöſiſche, engliſche, deutſche Sprache überſetzt und grade erſt jetzt breitete ſich ſein Ruhm mehr und mehr aus, grade jetzt war ihm die rückhaltloſeſte Anerkennung des berühmteſten und einflußreichſten Mannes der Zeit, die Anerkennung Voltaire's, zu Theil geworden[1]) und kein Geringerer als der Bruder ſeines Gegners, Gasparo Gozzi, war es, welcher ſich nach ſeiner Abreiſe der weiteren Herausgabe ſeiner dramatiſchen Werke mit unterzog. Die Wahrheit iſt eben die: Carlo Gozzi vermochte trotz ſeiner Erfolge ſelbſt nicht den abweſenden Goldoni ganz von den Bühnen Venedig's, geſchweige denn von den übrigen Bühnen Italiens zu verdrängen, auf denen ſeine Märchendramen nie Fuß zu faſſen vermochten.

Mit Goldoni's Ueberſiedelung nach Paris erſcheint das, was man ſeine Reform des italieniſchen Theaters zu nennen pflegt, eigentlich abgeſchloſſen. Die Schauſpieler des dortigen Théâtre italien,

---

[1]) In einem Briefe, den dieſer am 24. September 1760 an Goldoni geſchrieben hatte. Er lautet: Signor mio, Pittore e figlio della natura, vi amo dal tempo che vi leggo. Ho veduto la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificata la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senso. Oh che fecondità, mio Signore, che purità! e come lo stile mi pare naturale, faceto e amabile! Avete ricattata la vostra patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare le vostre commedie l'Italia liberata da' Goti. La vostra amicizia m'onora e m'incanta. Ne sono obbligato al Sig. Senatore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo. — Vi auguro, mio Signore, la vita più lunga e la più felice, giacchè non potete essere immortale come il vostro nome. Intendete di farmi un grande onore, e già mi avete fatto il più gran piacere. — J'use, mon cher Monsieur, de la liberté française en vous protestant sans cérémonies que vous avez en moi le partisan le plus déclaré, l'admirateur le plus sincère, et déjà le meilleur ami que vous puissiez avoir en France. Cela vaut mieux que d'être votre très humble et très obéissant serviteur Voltaire.

so trefflich einzelne wie Carlo Bertinazzi, Carlino genannt, als Arlecchino, Camilla, als Soubrette, Collalto, als Pantalone, Civarelli, als Scapino, Rubini, als Dottore, Zanuzzi, als Amoroso, auch waren, eigneten sich nicht für die Darstellung der geschriebenen Sitten- und Charakterkomödie. Auch wollte das Publicum sie in ihrer Eigenthümlichkeit sehen. Goldoni, durch seinen Contract gebunden, mußte sich also entschließen, für sie wieder Canevasi zu schreiben. Er nahm aber so wenig Interesse daran, daß er den Aufführungen derselben kaum beiwohnte, dagegen der französischen Komödie jetzt seine volle Aufmerksamkeit schenkte.

Eine zufällige Bekanntschaft mit Demoiselle Sylvestre, Vorleserin der Mutter Ludwig's XVI. vermittelte ihm eine Vorstellung bei dieser, welche ihn dann ihrerseits der Herzogin von Narbonne und Madame Adelaide von Frankreich empfahl, was eine Anstellung Goldoni's bei diesen Prinzessinnen als Lehrer der italienischen Sprache nud Literatur zur Folge hatte; eine Stellung, welche dieser gern mit der am Théâtre italien vertauschte, weil sie ihm eine lebenslängliche Versorgung versprach. Denn hiernach zu trachten, hatte zu seiner Zeit ein Autor von seiner Begabung noch nöthig, der heute bei gleicher Fruchtbarkeit und seiner bescheidenen Lebensweise unfehlbar zum Millionär geworden sein würde. Doch schien auch diese Hoffnung vereitelt zu werden. Schon nach Verlauf eines Jahres sah er sich dem Ungefähr wieder preisgegeben und auf seine poetische Thätigkeit verwiesen. Es wurden ihm zwar von Italien Aufträge auf neue Stücke geschickt. Er schrieb wohl auch deren, doch nicht mit dem früheren Erfolg. Erst mit einem im Geiste der in die Mode gekommenen Feerien verfaßten Drama: Il buono e cattivo genio, gelang es ihm dort wieder durchzudringen. Es wurde 30 Mal hintereinander in S. Giovanni e Crisostomo in Venedig gegeben. Inzwischen war ihm vom Hofe doch noch ein kleiner Jahresgehalt ausgeworfen worden und auch von der italienischen Oper in London waren neue Aufträge gekommen. Sie reizten ihn aber nicht; er war schon zu sehr zum Franzosen geworden. Er würde Paris nicht mehr mit Italien haben vertauschen mögen. Daher auch sein schriftstellerischer Ehrgeiz bald mehr auf Paris, als auf seine Heimath gerichtet war. Das endliche Ergebniß dieser Bestrebungen war eine in französischer Sprache für das Théâtre français

geschriebene Komödie in 3 Acten: Le bourru bienfaisant. Goldoni war sich wohl der Gefahr dieses Wagnisses bewußt. Er hatte hier nicht mehr mit einem Bühnenschreiber, wie Chiari, sondern mit seinem von ihm über alles bewunderten Vorbilde, mit Molière und dessen Ansehen selber zu kämpfen; weshalb er sich in diesem Stücke auch selbst übertroffen hatte. Es wurde einstimmig angenommen und fand bei der ersten Aufführung zu Fontainebleau, am 4. Nov. 1771, die ehrenvollste Aufnahme. Der König sandte ihm 150 Ld'or. Honorar. Obschon Goldoni Molière darin näher, als in jedem seiner anderen Dramen tritt und diese besonders in der Zeichnung der Charaktere an Feinheit weit übertrifft, scheint er dem Vergleich mit ihm doch so viel wie möglich haben ausweichen wollen, da es in Prosa geschrieben und in drei Acte getheilt ist. Goldoni fand sich auf einmal unter die gefeierten Dichter eines fremden Landes gestellt. Sein alter Ruhm hatte einen neuen, weithin strahlenden Glanz erhalten. In seiner Bescheidenheit theilte er denselben mit seinen Darstellern, denen er alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, besonders Préville, dem Darsteller der Titelrolle, den er sehr hochstellte. Er selbst hielt sich bei der ersten Aufführung nach seiner Gewohnheit hinter der Gardine des Hintergrundes auf und sah nichts von der Vorstellung, sondern hörte nur die Reden der Darsteller und den Beifall des Publicums, das am Schluß in einen nicht enden wollenden Jubel ausbrach. Er sollte auf der Bühne erscheinen; Lekain und Brézard zogen ihn fast gewaltsam hervor, da der Hervorruf des Dichters damals in Italien nicht üblich war, und es ihm daher widerstrebte, demselben Folge zu leisten. Es war der letzte Bühnentriumph dieses Dichters. Er schrieb zwar noch ein zweites Lustspiel in französischer Sprache — es hatte aber keinen Erfolg. Er hatte darin den Widerspruch, mit dem schon der Geizige Molière's durch seine Verliebtheit behaftet ist, den aber dieser durch maßvolle Behandlung sehr kunstvoll zu versöhnen gewußt, in seinem den Verschwender spielenden Geizigen auf die Spitze getrieben, so daß letzterer fast als eine poetische Mißgeburt, als ein Mann mit zwei verschiedenen Köpfen und Gesichtern erscheint.

Im Jahre 1778 hatte Goldoni das Glück, Voltaire bei seinem Triumphzug in Paris auch noch persönlich kennen zu lernen. Nur

kurze Zeit später wurde das italienische Theater, dem er noch eben sechs neue Entwürfe geliefert hatte, mit einer Katastrophe bedroht. 1780 wurde es aufgehoben. Carlin war der einzige Darsteller, welchem in Anbetracht seiner 40jährigen Dienste eine Anstellung am théâtre français zu Theil wurde. — Die Muse Goldoni's verstummte. 1787 trat er mit seinen Memoiren hervor; das Jahr 1789 aber sollte den letzten Lichtschein auf das greise Haupt des Dichters werfen, welcher Europa so lange erheitert hatte und noch so lange erheitern sollte. Der Schauspieler Préville trat in diesem Jahre von der Bühne zurück und wählte zu seiner Abschiedsrolle den Bourru bienfaisant. Die Revolution entriß dem inzwischen Erblindeten nach Aufhebung der Civilliste (1792) auch noch seine Pension, die ihm auf Antrag Chenier's am 7. Jan. 1793 zwar wieder bewilligt wurde, für ihn aber leider zu spät. Die Nachricht fand den Dichter schon todt. Er war am vorausgegangenen Tage gestorben.

Die Zahl der Goldoni'schen Bühnenwerke reicht jedenfalls weit in's zweite Hundert. Einige Literarhistoriker behaupten sogar, daß sie diese Zahl übersteigen. Sie bestehen aus Entwürfen zur commedia dell' arte, die nur theilweise dialogisirt sind, aus ernsten und komischen Operntexten, aus Tragödien, sowie bürgerlichen und romantischen Rührdramen und endlich aus Lustspielen. In diesen letzteren liegt allein seine Bedeutung, seine Eigenthümlichkeit, seine Stärke. Sie bilden den bei Weitem größten Theil seiner Werke, da Guerzoni (a. a. O.) nicht weniger als 97 von ihnen namentlich aufführt. Sie sind aber nicht nur von sehr ungleichem Werth, sondern auch von großer formeller Verschiedenheit. Sie stellen sich nicht nur in den verschiedensten zwischen der Posse, dem volksthümlichen und dem feinen Lustspiele, sondern auch in den zwischen diesen und dem weinerlichen Lustspiele und dem Rührdrama, ja der Tragikomödie liegenden Abstufungen dar. Es sind theils Sitten-, theils Charakter-, theils Intriguen- oder Verwicklungsstücke. Die beiden ersten Arten sind aber die reichhaltigsten. Sie bewegen sich meist auf dem bürgerlichen Gebiete, einzelne greifen jedoch darüber hinaus. Einige derselben nehmen sogar historischen Charakter an, andere verlassen wenigstens den heimischen Boden. Sie sind meist in Prosa, zum Theil auch in Versen, dem Martellianischen Verse, in der

italienischen Umgangssprache, sei es rein oder mit dem Volksdialekte vermischt, oder auch ganz in dem letzteren, mit Zugrundelegung des venezianischen geschrieben. Viele seiner Stücke schließen sich mehr oder weniger der commedia dell' arte noch an, in denen sich dann die vier italienischen Hauptmasken vertreten finden.

Guerzoni geht soweit, zu behaupten, daß Goldoni bei seiner Theaterreform nicht nur von der commedia dell' arte ausgegangen sei, sondern auch sein Lustspiel aus ihr ganz selbständig ohne jeden Einfluß der Komödie der Römer, der Renaissance, der Franzosen und insbesondere auch Molière's entwickelt habe. Wir sahen aber, welchen Eindruck Cicognini schon auf den Knaben Goldoni ausübte, und ein Blick auf seine Lustspiele beweist, daß es kein nur vorübergehender war. In fast jedem begegnen wir jenen Gesprächen in kurzen Sätzen und abgebrochenen Reden, die diesem Dichter so eigenthümlich waren, freilich nicht wie bei ihm mit der auf Spannung ausgehenden, zugespitzten Absichtlichkeit, sondern nur im Interesse größerer Beweglichkeit und Natürlichkeit. Wir hörten ferner von der mächtigen Wirkung die Machiavelli's Mandragola in ihm hervorbrachte, und können darnach diejenige bemessen, welche Molière auf ihn ausüben mußte. Wir sahen ihn ferner den Martellianischen Vers ergreifen und die äußeren Formen des Molière'schen Lustspiels zur Anwendung bringen, sahen ihn Racine's Lügner bearbeiten, das französische Rührdrama, die Comédie larmoyante, früher als Chiari auf der italienischen Bühne einführen und den Modestoff der Pamela, sowie etwas später die Cenie der Frau von Greffigny für dieselbe bearbeiten. Und das alles sollte ohne Einfluß auf seine übrige Lustspieldichtung, auf seine sogenannte Reform des italienischen Theaters geblieben sein, welcher ja doch derselbe Gedanke, der auch Molière geleitet, zu Grunde liegt? Nein, glaube man nur, aus der commedia dell' arte allein, ohne jede Kenntniß der übrigen Lustspiele, würde Goldoni bei allem Talente das seine, wie es uns vorliegt, niemals entwickelt haben. Ich sage das nicht, um seine Originalität herabzusetzen. Denn die Originalität eines Dichters besteht sicher nicht darin, daß er sich gegen das, was seine Vorgänger geschaffen, selbst noch das Beste, verschließt, und ihrem Einfluß sich völlig entzieht. Sie besteht vielmehr darin, daß er das Bildungsfähige darin in eigenthümlicher, in einer seiner Zeit und

ihren Zuständen und Verhältnissen entsprechenden und diese fördernden Weise ergreift und selbständig weiter entwickelt.

Goldoni war sicher kein bloßer Nachahmer und darum unterscheiden sich auch seine Lustspiele von denen Molière's sowohl, wie von denen der Renaissance, nicht minder in ihrer ausgebildetsten Form aber auch von der commedia dell' arte. Er war ganz durchdrungen davon, daß das italienische Lustspiel anders beschaffen sein müsse, als das der anderen Nationen, weil nach ihm ein nationales Drama überhaupt nur aus der besonderen Natur, den besonderen Sitten und Charakteren eines bestimmten Volkes und aus dem Geiste seiner Sprache zu entwickeln sei. Hierin war er eben ganz nationaler, volksthümlicher, ja local volksthümlicher Dichter. Hierin wurzelte allerdings seine Eigenthümlichkeit, seine Originalität, und hieraus erklärt es sich auch, warum ihm die gewöhnliche Sprache des Umgangs, ja die Volksdialekte näher standen, als die Schriftsprache der Gelehrten und Akademiker, warum er die letzte nie ganz beherrschte und die italienischen Sprachkenner an seinem Italienisch mehr auszusetzen fanden, als selbst die französischen später an dem Französisch seines Bourru bienfaisant; was freilich zum Theil noch mit dem unregelmäßigen Gange seiner ganzen Bildung zusammenhängt, die eine nur lückenhafte, oberflächliche war und geblieben ist.

Goldoni verfolgte ohne Zweifel den Zweck, die italienische Bühne zu reformiren, allein es ist wieder zu viel gesagt, wenn Guerzoni behauptet, daß er diesem Zwecke unablässig bei allen 97 von ihm namhaft gemachten Stücken verfolgt habe. Dazu war er ein viel zu zaghafter, dem Geschmacke der Schauspieler und Zuschauer viel zu sehr nachgebender Reformator und ein viel zu leichtlebiges, selbst leichtfertiges Talent, viel zu sehr momentanen Eindrücken und Einflüssen unterworfen. Für das letztere will ich mich nur auf die Entstehung seiner Incognita, wie er sie selbst berichtet, berufen, die, wenn sie auch nicht in der Zeit, von der es Goldoni behauptet in dieser Weise zu Stande gekommen sein kann, doch sehr wohl, nur etwas früher, auf ähnliche Weise entstanden sein könnte. Goldoni hatte in der Pamela ein Drama nach einem Roman gemacht und verfiel nun auf den Gedanken, ein Drama zu schreiben, das umgekehrt so beschaffen wäre, um selbst wieder einem Romane zu Grunde gelegt werden zu können. Er bedurfte dazu, wie er

sich sagte, großer Verwicklungen, wunderbarer Ueberraschungen, komischer, sowie auch rührender Elemente. Noch aber fehlte es ihm an dem Gegenstand. Die Phantasie sollte ihn selber gestalten. Er war ihm noch unbekannt und grade das sollte der Gegenstand sein, und da er ihn zu einer Frau macht, so war seine Heldin eine Unbekannte. Diese Unbekannte erhielt den Namen: Rosaura. Da er sie nicht mit einem Monologe auftreten lassen wollte, so mußte die zweite Person erfunden werden und „so — heißt es bei ihm — begann ich mein Stück, und setzte es eben so fort, d. h. ich baute an einem großen Gebäude, ohne zu wissen, ob es ein Tempel oder eine Halle sein werde. Jede Scene rief eine andere hervor, eine Begebenheit trug die andere im Schoße, am Ende des ersten Actes war das Gemälde entworfen, es kam jetzt nur noch darauf an, es auch auszuführen. Erst am Ende des zweiten Actes dachte ich an die endliche Auflösung; ich begann dieselbe vorzubereiten, so daß sie zwar noch überraschend sein, aber doch nicht wie aus den Wolken herab fallen sollte." Gewiß war L'incognita nicht das einzige seiner Stücke, welches auf diese Weise entstand, im Allgemeinen aber verfuhr er ungleich gewissenhafter und rationeller. Er selbst macht uns mit seiner Methode bekannt[1]: „Je faisais autrefois quatre opérations avant que de parvenir à la construction et à la correction d'une pièce. I. opération: le plan avec la division des trois parties principales, l'exposition, l'intrigue et le dénoûment. II. opération: le partage de l'action en actes et en scènes. III.: le dialogue des scènes les plus intéressantes. IV.: le dialogue de la totalité de la pièce.“ Besonderes Gewicht legte er auf die Auflösung. „Il est très aisé d'avoir un dénoûment heureux, quand on l'a bien préparé au commencement de la pièce, et qu'on ne l'a jamais perdu de vue dans le courant du travail.“ Indeß beweist eines der berühmtesten Stücke des Dichters, I rusteghi, daß ihm dies auch darum leicht fallen mußte, weil seine Verwicklungen oft sehr einfache waren. Selbst dann aber wird die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit des äußeren Verlaufs nicht selten mit einer den dichterischen Absichten allzunachgiebigen Umbiegung und Abschwächung der Charaktere erkauft.

---

[1]) Mémoires etc. II. p. 121.

Goldoni's Reform der Bühne ist hauptsächlich deshalb so durchgreifend gewesen, weil er der das Theater beherrschenden commedia dell' arte das seine nicht gleich fertig gegenüberstellte, sondern diese erst dadurch allmählich verdrängte, daß er das seine aus ihr selber entwickelte, und sie ihm gewissermaßen selbst die Bahn dazu brechen mußte. Er schritt in der Reform des Lustspiels in dem Maße vor, in dem er zugleich die Schauspielkunst reformirte. Die Erfahrung, welche er später an dem Théâtre italien zu Paris machte, hat es genügend bestätigt, daß dieser Weg der praktische war. Allein diese stetige Rücksicht auf den Zustand und das Interesse der Bühne, wie sehr sie seiner Reform auch genützt, hat auch wieder seiner Dichtung nicht wenig geschadet. Goldoni war allzusehr mit dem Tagesinteresse der einzelnen Bühne, welcher er diente, verwachsen, war zu sehr Bühnenschriftsteller in diesem engeren Sinne, um ein wahrhaft großer dramatischer Dichter werden zu können. Er ist eine große Erscheinung in der Entwicklung des italienischen Theaters, aber kein ebenso großes Muster in seinen einzelnen Werken. Er war ein außergewöhnliches großes Talent, aber er würde, auch wenn er gewollt hätte, sich wohl im Einzelnen, aber doch nicht in seinen besseren Werken weit zu übertreffen vermocht haben. Ueber Stücke wie die Mirandolina, Il vero amico, Le bourru bienfaisant, über seine Villegiaturlustspiele und seine venezianischen Localkomödien würde seine Kraft schwerlich gegangen sein. Um so mehr ist anzuerkennen, was er damit geleistet, da er allein seiner Nation ein ganz neues Repertoir zu schaffen vermochte. Und diese Fruchtbarkeit ist ein zweites Moment, welches seine Reform mächtig gefördert hat.

Goldoni's Stärke liegt in der lebendigen, naturgetreuen Schilderung der Charaktere, Sitten und Zustände, der Beziehungen, in die er diese gelegentlich zu einander bringt und in der Ausführung der einzelnen Situation — nicht aber in der Entwicklung der Handlung. Je reicher seine Erfindungs- und Gestaltungskraft dort erscheint, desto dürftiger zeigt sie sich hier. Allein dieser Mangel an reicher und wahrhaft bedeutender Handlung wirkt auch auf die Entwicklung der Charaktere mit ein, welche bei ihm nicht die quellende Vielseitigkeit haben, die wir an allen wahrhaft großen Dichtern bewundern. Er ist ein überaus glücklicher Beobachter und Schilderer des Lebens, aber er verfolgt die Erscheinungen desselben nicht bis

auf ihre letzten Gründe, daher seine Phantasie bei diesen Erscheinungen stehen bleibt und nicht aus dem Grunde derselben schafft. Hierdurch erklärt es sich auch, warum dieser Dichter von den einen seiner Beurtheiler erfinderisch, von den anderen arm an Erfindung genannt werden konnte, warum die einen ihn wegen der Sorgfalt, Liebe und Frische der Ausführung loben, die anderen aber der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, ja der Trivialität beschuldigen durften. Bei aller Lebendigkeit seiner Schilderung wird er doch oft ermüdend, weil er sich in's Breite ergeht, weil es ihm an Concentration und Vertiefung gebricht. Ein so großes komisches Talent er auch war, scheint er doch keinen ganz deutlichen Begriff vom Wesen des Komischen gehabt zu haben, da er sich zuweilen in der Wahl seines Gegenstandes und seiner Charaktere hierin vergriffen, wofür ich auf einzelne Beispiele schon hinweisen konnte. Auch der Zweckbegriff, welchen er sich von seiner Kunst gebildet hatte, spricht mehr für den trefflichen Menschen, als für den bedeutenden Künstler. Er führte die Moral in das italienische Lustspiel ein und gab ihm einen ehrbaren Inhalt. Das war ein großes Verdienst. Da er aber ganz unmittelbar auf Besserung seiner Zuhörer ausging und ihnen doch zugleich gefallen wollte, so hat seine Moral etwas Schillerndes und man hat ihm die Schwächlichkeit und Laxheit derselben zum Vorwurf gemacht. Seine Gegner sahen an ihm meist nur die Fehler und rechneten noch manches dazu, was ihm zum Verdienste gereichte. Seine Anhänger haben dagegen noch vieles, was wirklich zu tadeln war, an ihm noch vertheidigt. Man wird beiden in einem gewissen Umfange recht geben müssen, denn die Wahrheit ist zwischen ihnen getheilt.

Man hat Goldoni den Molière der Italiener genannt. Er selbst lehnte diese Bezeichnung in seiner Bescheidenheit ab. Doch aber steht er Molière näher, als er Kotzebue oder Iffland steht, obschon seine Stellung zwischen beiden ist. Er hatte weder die Tiefe, noch das Genie, noch die Weite der Weltanschauung Molière's. Er bewegte sich eigentlich nur mit Glück und Geschick in der bürgerlichen Sphäre und seine venezianischen Localkomödien sind wohl das, was am meisten von ihm befriedigt. Sie haben sich auch bis heute in voller Frische auf der Bühne erhalten. Im Uebrigen hat er mit der Zeit schon an Farbe verloren. Manches erscheint an ihm

heute leer und trivial, was zu seiner Zeit sicher nicht so erscheinen konnte. Oder wie hätte der geistreichste Mann seines Jahrhunderts an seinen Lustspielen sonst Geist und Phantasie wohl hervorheben können? Goldoni hat der komischen Bühne seines Landes eine neue nationalere Grundlage gegeben, die zwar nicht so breit und tief wie die Molière'sche ist, auf der man aber doch bei jeder gedeihlichen Weiterentwicklung mit wird fortbauen müssen. Der Hauptgedanke, welcher ihn leitete, wird hierbei immer der maßgebende bleiben.

Ich bin so speciell auf die Geschichte Goldoni's eingegangen, weil man durch sie den besten Einblick in die Theaterverhältnisse seiner Zeit erlangt und er für die Weiterentwicklung des italienischen Lustspiels von so großer Bedeutung ist. Er hat eine große Schule begründet, und eine reiche Nachfolge gehabt, was weder von Chiari, noch von Gozzi, wie sehr ihn diese bekämpften, gesagt werden kann.

Pietro Chiari, 1700 zu Brescia geboren, empfing seine Bildung bei den Jesuiten, in deren Orden er später auch einzutreten beabsichtigte. Er gab diesen Entschluß jedoch bald wieder auf, um als Weltgeistlicher (Abate) fortan den Studien zu leben. Er wurde vom Herzog von Modena zum Hofdichter ernannt und lehrte an der Universität dieser Stadt als Professor der Literatur. Nachdem er durch verschiedene populär-philosophische Schriften (Lettere filosofiche etc.) sowie durch ein philosophisches Gedicht (La filosofia per tutti), noch mehr aber durch seine romanhaften Erzählungen (Veglie inglesi e francesi ossia raccolta di storie galanti per trattenimento delle donne) großes Aufsehen erregt, deren Wirkung auf der Abenteuerlichkeit und Empfindsamkeit ihres oft den guten Geschmack verletzenden Inhalts beruht, wendete er sich, vermuthlich angezogen von den Erfolgen Goldoni's, auch noch dem Drama zu. Er schrieb eine Menge (man sagt an 60) Bühnenstücke, darunter auch vier Tragödien[1]). Das erste seiner Dramen war der schon 1748 erschienene L'amor della patria ossia Cordova liberata de' mori, wohl nach spanischem Muster; das zweite La schiava chinese

[1]) Welche in den Commedie in versi del Ab. Pietro Chiari (Ven. 1756. 10 Bde.), theils in der Nuova raccolta di commedie (1762) und Tragedie (Bol. 1762) erschienen.

ist dagegen entschieden eine Nachbildung der Goldoni'schen Sposa persiana. Auch sein Marco Accio Plauto (1755) ist wohl durch dessen Il Molière und Il Terenzio (1754) angeregt worden, sowie sein Il poeta comico von Il teatro comico jenes Dichters, wie verschieden der Inhalt auch ist. Nicht minder ging ihm Goldoni in der Einführung des sentimentalen Dramas voran (L'inganno amoroso hat z. B. Goldoni's Padre per amore zum Vorbild), das seine hauptsächlichste Domaine blieb, indem er die Wirkungen desselben überbot und es mit einem abenteuerlichen romanhaften Inhalt erfüllte. Sein Erfolg ist wohl hauptsächlich auf den Reiz der Neuheit zurückzuführen. Er wurde Mode, wie ja so vieles Mode wird, dessen Wirkungen man später nicht zu erklären vermag. Hier lagen sie jedoch ziemlich offen da, weil Chiari in oft plumper Weise auf heftige Erregung der Phantasie, des Gemüths und der Sinne ausging, so daß seine Stücke, wie Gozzi sich ausdrückt, den Zuschauer für 14 Nächte vor Angst und Schrecken nicht schlafen ließen. Doch schrieb er auch einige reine Lustspiele und selbst ein Volksstück im venezianischen Dialekt, La donna di spirito. Es scheint, daß Medebac ihn im Jahre 1754 zu sich heranzog und dieses Verhältniß bis 1761 fortdauerte. Die Auflösung desselben mag mit den Erfolgen der Gozzi'schen Märchensatire und dem Weggang Goldoni's von Venedig zusammenfallen und wird die dramatische Thätigkeit Chiari's völlig beschlossen haben, da sein letztes Stück im Herbste 1761 geschrieben sein soll. Chiari, der anfänglich selbst gegen Goldoni den Satiriker spielte, verhielt sich zunächst gegen die Angriffe Gozzi's schweigend, indem er ihn nur durch seinen Schüler Placido Bordoni angreifen ließ; später (1763) ergriff er aber gegen ihn und die Accademia de' Granelleschi in seinem Buche: Genio de' costumi del secolo, auch selbst noch die Feder. Er starb 1788.

Carlo Gozzi, aus einem alten Grafengeschlechte (schon 1516 war ein Cristofero Gozzi Rettore von Bergamo) wurde, wie man annimmt, im März 1722 zu Venedig geboren. Wie Goldoni hat auch er seine eigene Lebensgeschichte geschrieben[1]). Er zeigte schon

---

[1]) Memori inutili della vita di Carlo Gozzi. Ven. 1797. Siehe auch dessen Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle sue fiabe. Tomo I. Opere teatrale. — J. B. Magrini, Carlo Gozzi e le fiabe. Crem. 1876.

früh große geistige Anlagen, eine rege Phantasie und Neigung zur Dichtung, welche letztere durch den Einfluß des Abate Verdani, des Ant. Fed. Leghezzi, sowie seines älteren liebenswürdigen Bruders Gasparo entwickelt wurde. Doch auch sonst fand er im Hause seines Vaters poetische Anregung, der, wie Goldoni's Großvater, Künstler aller Art bei sich versammelte, ein Theater daselbst unterhielt und auch wie dieser sein Vermögen dabei verschwendete. Dies nöthigte Carlo sich selbst einen Lebensunterhalt zu suchen. Er nahm Kriegsdienste und wurde hierdurch nach Dalmatien verschlagen, wo sein ohnehin dazu neigender Geist eine noch entschiedenere Richtung auf das Abenteuerliche, Phantastische, Kampflustige erhielt. Auch der Sinn für das Theater wurde hier weiter ausgebildet, da seine militärischen Beschäftigungen von Liebeshändeln mit Schauspielerinnen und Stegreifspielen unterbrochen waren, die er mit anderen Officieren leidenschaftlich pflegte und in denen er sich eine besondere Rolle unter dem Namen Lucilia im Charakter eines illyrischen Kammermädchens geschaffen hatte, in welcher er excellirte. Nach Venedig zurückgekommen, nahm ihn die Zerrüttung in Anspruch, in welcher sein Vater nach seinem Tode die Vermögensverhältnisse der Familie hinterlassen hatte. Zerwürfnisse unter den Gliedern derselben blieben nicht aus. Er verurtheilte sich aber lieber zu einem sehr eingeschränkten Leben, als daß er seine Unabhängigkeit opferte. Daher er auch keine Anstellung im Staatsdienste an nahm, obschon ihm das Amt eines Postmeisters in Wien und eines Inspettore del Magistrato de' reformatori übertragen wurde. Er widmete sich vielmehr der nur wenig einträglichen Schriftstellerei, was auch Veranlassung zu seinem Eintritt in die Accademia de' Granelleschi gab, welche vornehmlich den Zweck der Sprachreinigung und der Verbesserung des Stils und des Schriftwesens

— Guerzoni, a. a. O. S. 184. — Chasles, Du théâtre espagnol-italien au 18. siècle et de Ch. Gozzi. Paris 1877. — Horn, Ueber Gozzi's dramatische Poesie. Penig 1803. — Klein, a. a. O. VI. I. S. 650. — Eine von Gozzi selbst veranstaltete Ausgabe seiner Werke erschien: Ven. 1792 in 10 Bdn. Seine dramatischen Schriften in deutscher Uebersetzung von Werthes: Bern 1795. 5 Bde. — Streckfuß veröffentlichte eine Uebertragung der dramatischen Märchen. Einzelne auch bei Schiller, Heyse, Baudissin. — Von Alphonse Royer erschien 1865 eine französische Uebertragung der Märchen.

verfolgte und ihn in verschiedene gelehrte Streitigkeiten riß. Auch die ersten Angriffe auf Goldoni und Chiari waren nur gegen den mangelhaften Styl und die unreine Sprache dieser Schriftsteller gerichtet, wodurch es ihm auch gelang, die Accademia selbst mit in den Streit zu verwickeln. Doch wurde dieser nun bald auf den Geist und die Tendenz ihrer Werke mit ausgedehnt. In der Verurtheilung Chiari's stimmte übrigens Carlo's Bruder Gasparo mit ihm überein; nicht so in der Goldoni's, obschon jener die Styl- und Sprachmängel, dieser dagegen das Talent dieses letzteren zugab. Carlo's feuriger, phantastischer und dabei doch ganz conservativer und von der spanischen Dichtung beeinflußter Geist sah in Goldoni nichts als den gefährlichen Verbreiter laxer Lebensgrundsätze und den mattherzigen Vernichter der von ihm von Jugend auf geschätzten commedia dell' arte, deren eifriger Parteigänger er durch seinen intimen Umgang mit der Gesellschaft Sacchi geworden war und in der er die eigenthümlichste Form des italienischen Theaters und zugleich diejenige erblickte, in welcher sich die Volksphantasie, der nationale Hang zur Satire und zur Burleske, am vollsten ausleben konnte, was freilich nach ihm immer nur in einem conservativen Sinne geschehen durfte. Wie viel sein Verhältniß zu Teodora Ricci, das er zwar nur für ein platonisches ausgibt, das ihn aber in verschiedene Händel, selbst mit dem schon achtzigjährigen Sacchi, verstrickte, zu seiner Parteinahme für die Gesellschaft des letzteren beigetragen, lasse ich dahingestellt; doch scheint diese Parteinahme älter, als jenes Verhältniß gewesen zu sein.

Wenn die angebliche Begegnung Goldoni's und Gozzi's, von welcher Baretti berichtet, auch nur ein Märchen ist, so schrieb doch Gozzi das seine von der Liebe der drei Pommeranzen hauptsächlich nur deshalb, um die Berufung Goldoni's auf den Beifall der Venetianer zu Schanden zu machen; es war also kaum weniger eine Satire auf das Publicum selbst, das er dadurch zum Beifall hinreißen wollte, als auf Goldoni und Chiari.

Abgesehen von dem Geschmack der Venetianer, auf den es besonders berechnet war, war auch der Geist der Zeit diesem Versuche noch günstig. Die Satire war schon seit Anfang des Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, und eben jetzt wieder schwang ja Baretti in seiner Zeitschrift La frustra letteraria die satirische Geißel. Durch

Swift, Montesquieu, Voltaire hatte man aber den Reiz einer fremdartigen Einkleidung derselben noch kennen gelernt. Der Sinn für fremdartiges Costüm trat ohnehin, wie wir bei Zeno und Metastasio sahen, hervor. Der Defoe'sche Roman Robinson Crusoe mit seinen unzähligen Nachahmungen, welcher auch eine neue Ausgabe der Mandeville'schen Reise (1725) hervorrief, weckte zugleich noch den Sinn für das Abenteuerliche und Wunderbare. Wirkten doch selbst auf Goldoni die Lettres d'une Peruvienne und Les voyages de l'abbé Prevost ein. Entschiedener tritt dieser Einfluß noch bei Chiari hervor. Eine ganz neue Zauber- und Wunderwelt aber wurde durch Cesarotti's Uebersetzung des Macpherson'schen Ossian (1772) eröffnet. Mehr als dieses Alles, was die Phantasie und die Gemüther im Allgemeinen erregte, wirkten auf Gozzi selbst ohne Zweifel die seit Anfang des Jahrhunderts in Spanien in Aufnahme gekommenen Zauberstücke, besonders die des Zamora und Cañizares noch ein, die wohl mit ähnlichen Erscheinungen in Frankreich, z. B. dem Märchendrama Le Roi de Cocagne des Legrand, vielleicht selbst mit dem neapolitanischen Märchenbuche Cunto delli Cunti in einem wenn auch nur indirecten Zusammenhang standen. Indem daher Gozzi zu seiner dramatischen Fiaba das Wunderbare und Phantastische eines der Kindermärchen dieses letzteren, so wie die vier hauptsächlichsten Figuren der alten commedia dell' arte ergriff und sie mit der literarischen Satire in einer Weise in Verbindung brachte, welche ein bedeutendes locales Interesse hatte, weil sie die beiden beliebtesten Dichter Venedigs und ihre Parteigänger traf, (wurde doch Chiari, als Fee Morgana, Goldoni, als Zauberer Celio, darin der Verspottung preisgegeben), vereinigte er eigentlich nur drei ganz volksthümliche Elemente und durfte daher des Erfolges um so sicherer sein, als die Form ihrer Vereinigung den Reiz der Neuheit hatte und dem Sinne der Venetianer für decorative Pracht und scenische Verwandlungen entsprach, die Truppe Sacchi's aber über die berühmtesten Darsteller der vier Hauptmasken, ihn selbst als Truffaldino, Agostino Fiorilla als Tartaglia, Abanagio Zennoni als Brighella und Cesare Darbes als Pantalone, verfügte.

Der Erfolg war ein epochemachender, obschon es Gozzi bei allem Talent und Geist nicht gelungen war, seine Darstellung ganz mit seiner Satire zu durchdringen. Sie erschien vielmehr nur als

ein Anhängsel des Märchens, welches die Naivetät dieses letzteren ebenso schädigte, wie die zwar ursprünglich aus dem Leben des Volkes hervorgegangenen, jedoch allmählich conventionell gewordenen Masken die gläubige Hingabe an das Wunderbare des Märcheneindrucks störten.

Obschon der außerordentliche Erfolg dieses Versuchs den Dichter bestimmte, den hiermit beschrittenen Weg weiter fortzusetzen, schlug er doch dabei eine etwas veränderte Richtung ein. Er wollte jetzt ebenfalls bestimmter als Dichter hervortreten, gab aber zugleich die persönliche Satire auf. Das letztere wohl schon deshalb, weil Goldoni nicht nur Venedig, sondern auch Italien verlassen hatte, Chiari sich aber ganz vom Theater zurückzog.

Schon am 24. October 1761 wurde die fiaba teatrale Il corvo im Sacchi'schen Theater zur Aufführung gebracht, in welchem dem Stegreifspiel nur noch ein beschränkter Raum für die Lazzi der Maskenfiguren eingeräumt worden war. Selbst noch die wichtigeren Reden dieser letzteren waren vom Dichter theils in Prosa, theils metrisch ausgeführt worden. In der That war die commedia dell' arte auf dem hier von Gozzi eingeschlagenen Wege kaum in minderer Gefahr, allmählich von den in sie eingeführten Elementen aufgezehrt zu werden, als dies bei der Goldoni'schen Reform der Fall gewesen war. Noch mehr aber erschien hier das nationale volksthümliche Element bedroht. Der Ernst und das tragisch gefärbte Spukhafte überwogen bereits. Die Masken waren bis auf den Tartaglia zu Nebenfiguren und Intermezzisten herabgesunken. Auf fremden Boden verpflanzt, waren auch sie in Gefahr, mehr und mehr zu verkümmern.

In der am 22. Januar 1762 folgenden Turandotte, die Schiller bekanntlich trefflich bearbeitet hat, spielen die Masken wieder eine nur untergeordnete Rolle. Sie ist auch frei von allem Märchenwesen und verdient wohl nur deshalb den Namen einer Fiaba, weil die Charaktere zum Theil wie unter einem geheimen Zauber zu stehen scheinen, so daß ihr Verhalten nicht überall aus rein menschlichen Motiven zu erklären ist. Eine Grausamkeit und Herzlosigkeit, wie Turandotte sie zeigt, läßt sich wohl kaum mit dem Adel der Empfindung und der Liebe vereinigt denken, die ihr der Dichter doch andererseits leiht, auch übersteigt einer solchen

Grausamkeit gegenüber die opfermüthige Liebe Kalafs nahezu allen Glauben, weil man versucht wird, sie eher tadelnswerth, als bewunderungswürdig zu finden. Auch Zelina und Skirina scheinen wie unter einem Zauber zu stehen, wenn sie, im Widerspruch mit ihrem früheren Verhalten, sich plötzlich bei dem Verrath an dem Prinzen betheiligen. Gleichwohl ist grade die Turandotte dasjenige Märchendrama Gozzi's, welches noch das meiste dramatische Interesse darbietet und mehr als jedes andre von einem, wennschon hier und da unklaren, so doch immerhin schwungvollen Pathos beseelt und bewegt ist.

An einzelnen großen dramatischen Zügen, an Ausbrüchen eines starken dramatischen Pathos fehlt es auch noch anderen dieser Dichtungen nicht. Das gilt vor Allem vom Corvo, in dem es sich hauptsächlich um das Motiv der Bruderliebe im Kampfe mit dem Verlangen der Selbsterhaltung handelt, sowie von der fiaba tragicomica: Il re cervo (am 5. Januar 1763 zum ersten Mal aufgeführt), dem vielleicht tiefsinnigsten Drama Gozzi's, und von I pitocchi fortunati (28. Juli 1764). Dazwischen liegen die durch ihre grausigen, spukhaften Wirkungen zum Theil abstoßenden Fiaben: La donna serpente (29. October 1762), La Zobeide (10. August 1763) und Il mostro turchino. Auch die fiaba filosofica: L'angellino belverde (19. Januar 1765), mit der Gozzi seine dramatischen Märchen abschließen und alle anderen an Tiefsinn und grauser, wunderlicher Phantastik überbieten wollte, gehört noch hierher. Der außerordentliche Erfolg, den sie hatte, beruht aber doch wohl hauptsächlich auf der satirischen Verspottung, die hier die philosophischen Grundsätze des Helvetius, Rousseau's und Voltaire's gefunden. Dieser Erfolg nöthigte dem Dichter noch eine zehnte Fiaba: Il re de' geni ossia la serva fedele, ab [1]).

Wie wenig es übrigens Gozzi hierbei um die nationale Ent-

[1]) Die Quellen zu Gozzi's Märchendramen waren nach seiner eigenen Angabe: Lo cunto delli cunti per le piccierille. La Posilipeata di Marsillo Repone, fiabe napolitane scritte per le balie e per le vecchie. Morali custodi dei fanciuletti; La biblioteca dei Genj; Le novelle arabe, persiane, cinesi; Il gabinetto delle fate; Alcune pietre dell' informe e irregolarissimo teatro spagnuolo. S. auch G. B. Magrini, a. a. O. bei den einzelnen Stücken von S. 114 an.

wicklung des Dramas zu thun war, beweisen seine übrigen dramatischen Dichtungen, welche er im Interesse des Sachi'schen Theaters fast sämmtlich dem Spanischen nachgebildet hat, so La donna vendicativa (1767) nach Rendersi a la obligazion der Gebrüder Cordova; La punizione nel precipizio (1768) nach Matos Frogosa; Il pubblico secreto (1769) Le due notte affanose (1771) und La figlia d'aria nach Calderon; La principessa filosofa (1772) und I due fratelli nemici (1773) beide nach Moreto; Il maritaggio per vendetta nach Rojas; Il moro bianco und Amore assotiglia il cervello nach Cañizares u. s. w.[1]). In den meisten dieser Stücke, denen er in ihrem ernsten Theile ziemlich treu folgte, führte er in die komischen Nebenpartien, die er deshalb entsprechend erweiterte, die vier Maskenfiguren mit ein.

Gozzi war trotz seiner Excentricitäten, seiner Spott- und Streitsucht, im Grunde eine wohlwollende und leutselige Natur. Dies zeigt sich besonders in seinem Verhalten gegen die Gesellschaft Sachi und gegen jedes einzelne ihrer Mitglieder, denen er sich dauernd als treuer, opfermüthiger Freund erwies. Trotz seiner aristokratischen Vorurtheile liebte er überhaupt den Verkehr mit dem Volke und war mit ihm leutselig. Er zeigte mehr noch die Vorzüge, als die Einseitigkeiten seines Standes, und die geistige Vornehmheit seiner Natur machte sich oft dabei geltend. Er war auch fern von aller Selbstüberschätzung. Er wußte, daß seine Dichtung nur ihre Zeit haben werde und eine Sache des Modegeistes sei. Auch bildete er sich keineswegs ein, Goldoni verdrängt zu haben, sondern war überzeugt, daß dessen Zeit auch ohne sein Zuthun jetzt schon gekommen sein würde. In letzterem irrte er aber. Der Beifall, den seine Stücke erzielten, übertönte zwar in Venedig längere Zeit den der Goldonischen, nicht aber in dem übrigen Italien. Sie wurden noch lange mit Beifall in Venedig gespielt, nachdem die seinen längst wieder verschwunden waren. Nicht minder irrte er darin, daß die commedia dell' arte, als die eigenthümlichste dramatische Form des italienischen Geistes, nie von der Bühne verschwinden werde.

---

[1]) Gozzi schrieb außer den bereits angeführten Werken auch einige epische Dichtungen, darunter La Marfisa und Del rotto delle fanciulle castellane, so wie eine Reihe Novellen, Satiren, Flugblätter, Gedichte.

Die staatliche Umbildung, welche Italien seit 1796 erfuhr, ließ es vielmehr wünschenswerth erscheinen, die Masken und das Stregreifspiel, welche zur Verspottung der nationalen Verschiedenheiten und Gegensätze benutzt wurden, von der Bühne hinweg zu weisen, was zur Verbannung der Gozzi'schen Märchen mit beitrug. So wenig wie sie, hat auch die commedia dell' arte die Bühne sich wieder zurück zu erobern vermocht. Gozzi, der erst 1806, am 4. August, starb, sollte diesen Umschwung noch selber erleben. Er hatte daher nur wenige Nachahmer, und diese erreichten ihn wieder so wenig, daß nur der Name eines einzigen, Giuseppe Foppa, erhalten geblieben ist [1]. Um so größer war der Einfluß, welchen das Gozzi'sche Drama auf Deutschland, ja selbst auf Frankreich ausgeübt hat. Hier wurde besonders Nodier von ihm angeregt, dort war dies vor Allem bei der sogenannten romantischen Schule, am Entschiedensten bei Hoffmann der Fall. Gozzi wurde von A. W. Schlegel bewundert und von Tieck und Platen nachgeahmt, deren Dramen daher wie die seinen mehr phantastisch, als romantisch zu nennen sind. Auch waren die letzteren auf den deutschen Theatern mehr verbreitet [2]) als jene, ja als sie es selbst, mit Ausnahme Venedigs, auf den italienischen Bühnen gewesen sind. Obschon sich das dramatische Märchen bis zu Adam de la Hale, d. i. bis zu den uns bekannten Anfängen des neuen weltlichen Dramas zurück verfolgen läßt, so glaube ich doch, daß das Gozzi'sche Märchendrama vor allen anderen auch auf die Entwicklung der Wiener Zauberposse eingewirkt hat. Selbst in England übte — wie Roscoe in seiner Uebersetzung des Sismondi'schen Werkes über die Literatur des südlichen Europa's bemerkt — Gozzi einen sichtbaren Einfluß auf die Bühnendichter der kleineren Stücke aus.

Ueber keinen Dichter sind wohl die Urtheile der Literarhistoriker

[1]) Gozzi selbst schrieb noch darüber: S'affidarono all' immense decorazioni ed alle agghiacciate buffonerie. Non intesero nè il senso allegorico, nè la urbana satira sul costume, nè la forza dell' apparecchio, nè la condotta, nè lo spirito, nè l'arte nè il vigore intrinseco del genere da me trattato.

[1]) Ich finde in Dresden allein von 1779—1802 folgende seiner Dramen unter den hier dargestellten Stücken namentlich aufgeführt: Die Strafe im Abgrund. Die glücklichen Bettler, Zeym (Il re de' Genj.). Das öffentliche Geheimniß. Die philosophische Dame. Turandot.

so weit auseinander gegangen als über diesen. Die Parteiung, welche sich zu seiner Zeit zwischen seinen Anhängern und denen Goldoni's ausgebildet hatte, ging auch auf die spätere Kritik und Geschichtsschreibung über. Heute ist die Unterschätzung Gozzi's fast eben so groß, wie es früher die Ueberschätzung gewesen ist. Leider wirkt auf die Urtheile jetzt allzusehr der religiöse Standpunkt mit ein. Am auffälligsten aber ist der Widerspruch, der schon in den Urtheilen eines hervorragenden Zeitgenossen des Dichters, nämlich Baretti's, hervortrat. Während dieser in seinen Costumi ꝛc. erklärt: daß Gozzi nach seiner Meinung das Wunderbarste sei, was irgend ein Jahrhundert oder Land hervorgebracht habe — heißt es dagegen kurz nach Erscheinen der Gozzi'schen Dramen im Druck in einem von ihm aus London, d. 12. Mai 1784 datirten Briefe an Francesco Carcano: „Vor wenig Monaten wurden mir die 8 Bände des Grafen Gozzi zugeschickt. Ich freute mich darauf, wie auf ein persisches Festmahl, da ich seinen Mostro turchino und La Zobeide schon aus dem Manuscripte kannte. Was aber meinen Sie wohl. Der Tropf hat alle seine Dramen damit verdorben, daß er seine verwünschten Pantalone, Brighella, Truffaldino und Tartaglia, die er der Canaille auf der Bühne wohl vorführen durfte, in dieselben mit aufnahm. Er hat hierdurch Italien eines Ruhmes beraubt, den er ihm mit wenig Mühe hätte verschaffen können und vielen Landsleuten und Ausländern seine Werke ganz ungenießbar gemacht. Ich würde über seine schmähliche Vernachlässigung der Sprache und des Styls noch hinwegsehen; wenn Sr. Gnaden nur nicht grade hierin für einen der strengsten Puristen gehalten werden wollte. Man hätte wahrhaftig nöthig, sich eine Indulgenz dafür zu erwerben, daß man ihn nicht ordentlich abprügelt. Ein solches Durcheinander von Gold und von Dreck ist wirklich noch niemals gesehen worden." Man sieht, daß Baretti die frustra letteraria immer dicht bei der Feder liegen hatte.

Gozzi war ohne Zweifel ein Mann von Geist, Phantasie und poetischem Talent, allein er hat davon einen so willkürlichen Gebrauch gemacht, daß er sich nicht selten in's Geschmacklose verlor. Es fehlte ihm eben sowohl ein deutlicher Begriff von dem Zwecke der Bühne, wie von den geistigen Bedürfnissen des Publicums, die diese befriedigen soll. Seine niedrige Auffassung der

Rechte des Volks trug hierzu mit bei. Am wenigsten kannte er aber doch die nationale Eigenthümlichkeit des Italieners, die er nur nach einzelnen Erscheinungen des venetianischen Lebens beurtheilte. Er sah nicht ein, daß die commedia dell' arte sich fast schon überlebt hatte, als sie sich noch das Theater zu beherrschen herausnahm, daß sie überhaupt nur als Seitenzweig des nationalen Dramas fortzuleben ein Recht beanspruchen durfte, bei jedem darüber hinausgehenden Versuche die Entwicklung eines solchen aber hemmen und schädigen mußte. Goldoni hat an die Stelle der nationalen, aber ganz conventionell gewordenen Masken mit ihren stehenden Lazzi, die nationalen Charaktere und Sitten, wenn auch nur des bürgerlichen Lebens gesetzt, Gozzi der Maskenkomödie ein fremdes Gewand und einen phantastischen, dem ursprünglichen, nationalburlesken, ganz abgewendeten Charakter gegeben. Das Gozzi'sche Märchendrama ist daher nur eine interessante Episode in der Entwicklung des italienischen Theaters, doch keineswegs, wie man gemeint, eine neue Epoche in der Entwicklung desselben, noch die Grundlage für eine neue Form des italienisch-nationalen Dramas. Goldoni hat dagegen, wie schon gesagt, wirklich eine Schule gebildet.

Von den vielen, diesem Zeitraum noch angehörenden Anhängern und Gliedern derselben seien hier nur Albergati Capacelli, Willi, Pepoli, Gherardo de' Rossii, Sografi hervorgehoben.

Marchese Francesco Albergati Capacelli wurde 1728 zu Bologna geboren, wo er eine ausgezeichnete Bildung erhielt. Er erlangte später die Würde eines Senators, pflegte aber auch dann noch seine theatralischen Neigungen. Selbst ein schauspielerisches und dichterisches Talent, hatte er sich sowohl in seinem Palaste als in seiner bei Bologna gelegenen Villa, Camaldoli, ein Theater errichten lassen, für das auch Goldoni fünf kleinere Stücke gedichtet hat (Il cavaliere di Spirito; La donna bizzara; L'apatista; L'osteria della posta; L'avaro). In zweiter Ehe heirathete er sogar noch eine Schauspielerin, die leichtfertige Bettina, die er aber (1785) in Venedig, wohin er sich mit ihr gewendet hatte, aus Eifersucht erstach. Er verließ hierauf diese Stadt, verheirathete sich später auch noch zum drittenmale mit einer Tänzerin und starb 1804 zu Bologna. Als sein frühestes Drama wird das 1773 preisgekrönte Il prigionero bezeichnet. Er ver-

anstaltete selbst eine Ausgabe seiner Lustspiele [1]), welche 23 Stücke enthält, darunter verschiedene einactige, die besonders gefällig sind. Goldoni sprach sich sehr günstig über die ihm davon bekannt gewordenen aus. Hervorgehoben mögen hier werden: Il ciarlatore maldicente; La notte; Oh, che bel caso!; Il saggio amico. Il sofà ist gegen Gozzi's Maskenmärchen gerichtet. Albergati selbst charakterisirt seine Anschauung vom Schauspiele in einem an den Herausgeber des Teatro moderno applaudito gerichteten und im 6. Bde. S. 100 mitgetheilten Briefe in folgenden Worten: „Ich fordere und die Vernunft fordert es mit — Wahrheit der Charaktere, einfache Führung der Handlung, lebendigen Dialog, Natur in Allem, Schlüpfrigkeit nirgends, kräftige Grundsätze gesunder Moral, welche aber mehr durch die Handlung, als durch Sentenzen zum Ausdruck gelangen müssen. Ich fordere ferner, daß das Drama sich weit weniger an das Auge, als an den Geist und das Herz richte." Man wird diesen Ansichten sicher nur zustimmen können.

Andrea Willi, zu Verona geboren, hielt sich mehr an die sentimentalen Stücke Goldoni's und an deren französische Vorbilder. Von armer Herkunft, trieb er sich lange als Hauslehrer in vornehmen Häusern, besonders venetianischen Familien, herum. Später fand er in Genua bei der Familie Spina gastliche Aufnahme, welche ein Theater in ihrem Palaste unterhielt. Hier schrieb er den größten Theil seiner Theaterstücke, die 1779 in 3 Bänden und 1785, vermehrt, in 5 Bänden erschienen. Sie umfassen 30, theils in Prosa, theils in Versen geschriebene Stücke. Nur die ersten verdienen Erwähnung. Sie zeichnen sich durch Lebendigkeit aus, und der Gang der Entwicklung ist meist natürlich und zwanglos erfunden.

In voller Anlehnung an Goldoni hat Giovanni Gherardo de' Rossi, geb. 12. März 1754 in Rom, gest. ebendaselbst 27. März 1827, eine Reihe Lustspiele geschrieben, welche 1790 zu Rom in 4 Bänden erschienen. Er war zu seiner Zeit als Literator und Alterthumsforscher berühmt. In seinem Moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni trat er für

[1]) Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli. Bologna 1801. Schon 1782 erschien eine Ausgabe seiner Opere teatrali in 6 Bd. Auch schrieb er zwei Bände Novellen.

diesen mit Wärme und Entschiedenheit ein. Von seinen eigenen Lustspielen seien Il cortegiano oneste, Le due sorelle und Il calzolajo inglese hervorgehoben.

Schwächer als die vorgenannten erscheinen die Lustspiele des Grafen Alessandro Pepoli (geb. 1757 zu Venedig, gest. 1796 zu Florenz). Er gehörte, wie Albergati, Sografi und Giov. Pindemonte, der Akademischen Gesellschaft in Venedig an. Von seinen Theaterstücken, welche unter dem Titel Teatro del conte Alessandro Pepoli. 6. T. in seiner eigenen Druckerei 1787 zu Venedig erschienen, zählt La scomessa ossia la giardiniera di spirito, von der Klein eine ausführliche Inhaltsangabe darbietet, zu den besten. Die Sammlung enthält auch sieben Tragödien.

Antonio Simone Sografi wurde 1760 zu Padua geboren, wo er seine Ausbildung bei den Jesuiten empfing. Er widmete sich anfänglich der advocatorischen Thätigkeit, ging aber später ganz zum Theater über und ließ sich sogar in seinem Garten zu Padua eine eigene Bühne erbauen. Er starb 1825. Von seinen commedie, welche 1827 zu Bologna erschienen, werden besonders Olivo e Pasquale und Le convenienze teatrali gerühmt. In ersterer zeichnet sich die Figur des Kammermädchens Metilda aus; in letzterer stellt er in ebenso lustiger als glänzender Weise das Theaterleben seiner Zeit dar. Später gerieth er unter den Einfluß Kotzebue's, wie schon seine Gurli beweist. Dieser Zeit gehört auch sein Verter an. Deutscher Einfluß macht sich hier demnach in verschiedener Weise bemerkbar. Die sentimentale, wohl auch romantisch angehauchte Richtung, der wir im Drama schon hier und da zu begegnen hatten, erhielt durch die Bekanntschaft mit der deutschen Literatur einen neuen Anstoß. Der Abate Bertola aus Rimini hatte seine Landsleute mit den Idyllen Geßners bekannt gemacht [1]), später war der Abate Denina in diesem Sinne durch sein Prusse littéraire sous Frédéric II. und seine Lettere Brandeburghensi thätig. Auf diese Weise lernte man sowohl Goethe, wie Iffland und Kotzebue

[1]) S. Ruth, Geschichte von Italien v. 1815—1850. Heidelberg 1867. I. Theil. S. 243. Ueberhaupt scheint der Zusammenhang mit den Schweizer Dichtern, wie Scipio Maffei's Paragone della poesia beweist, ein sehr enger gewesen zu sein.

kennen. Sografi's Verder hat freilich wenig von dem Geiste des Goethe'schen in sich aufgenommen. Der glückliche Ausgang des Stückes beweist es allein. Das Werthermotiv ist hier zu einer Intriguenkomödie benutzt, das Pathos desselben zur Kotzebue'schen Rührseligkeit abgeschwächt, der Schluß nimmt sich fast wie eine Satire auf die Empfindsamkeit des ächten Werther aus. Verder glaubt sich zu vergiften. Die Situation, die nur eine scheinbare ist, wird völlig in's Komische gezogen. Der Held kommt mit dem Leben davon, bereut und faßt gute Vorsätze.

Unter dem Einflusse Kotzebue's, doch auch unter dem der französischen sentimentalen Lustspieldichter, mit denen man mehr und mehr vertraut wurde (besonders fand Mercier neben Beaumarchais Eingang), stand ferner der nach Goldoni bedeutendste Bühnenschriftsteller des Zeitraums: Giov. Batt. Viasolo, der nach dem Helden eines seiner ersten Stücke sich den Schriftstellernamen Camillo Federici gegeben hat. Die Angabe Klein's und andrer Literarhistoriker, daß dieser Name mit seinem Verhältnisse zur Schauspielerin Camilla Ricci zusammenhänge und auf die Aneignung ihres Vornamens und der Zusammenziehung der Worte Fedele alla Ricci beruhe, ist mindestens zweifelhaft, da der in Tipaldo's Biografie degli Italiani illustri diesem Dichter gewidmete, sehr ausführliche Artikel dieser Angabe in bestimmtester Weise widerspricht. Doch verwechselt der Verfasser desselben die Namen Camilla und Teodora Ricci. Federici wurde am 9. April 1749 zu Garesio im Piemontesischen geboren und machte seine Studien in Ceva und Turin. Er war für den geistlichen Stand bestimmt; seine Neigung führte ihn aber zur Bühne, wo er auch als Schauspieler gewirkt haben soll. Wie dies zu einem Zerwürfniß des Dichters mit seiner Familie führte, gab es wohl auch die Veranlassung zur Veränderung seines Namens. Daß seine Jugend eine etwas stürmische gewesen ist, geht (nach Klein) aus den Reuegefühlen hervor, denen er in der Vorrede zur Ausgabe seiner Opere teatrali v. J. 1802 (mir lag nur eine Ausgabe von 1805 vor) Ausdruck gegeben hat. 1776 verheirathete er sich und scheint nun längere Zeit in Padua, wo er ansässig war, verweilt und sich der Gunst und des Schutzes des Francesco Barison erfreut zu haben, der ein leidenschaftlicher Theaterfreund war und, selbst Dichter und Schauspieler, ein eigenes

Theater in seiner Villa Castelfranco unterhielt. Hier scheint er 1782 die Komödien L'eredità und Il capello parlante zur Aufführung gebracht zu haben, welche letztere bald über alle Bühnen Italiens ging nnd seinen Ruf als Bühnendichter begründete. Es folgte nun rasch eine Reihe anderer Stücke, deren Erfolge 1787 zu einem contractlichen Verhältnisse mit dem Director des Theaters S. Angelo in Venedig, Pellandi, führte. Hier vermehrte er, besonders durch das Drama I falsi galantuomi, noch seinen Ruhm. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre 1786—91. Sie wurde durch ein hervortretendes Brustleiden unterbrochen, das ihn bald in eine traurige Lage brachte, da es ihn in seiner poetischen Thätigkeit hemmte und Pellandi ihn durch ähnliche Rechtsansprüche an der Herausgabe seiner Dramen hinderte, wie einst Medebac Goldoni daran gehindert hatte. Er mußte demnach unter den mißlichsten Verhältnissen auf's Neue um kärglichen Lohn Theaterstücke schreiben, zu welchem Zwecke er sich mit dem Director von S. Luca in Venedig, Goldoni, in Verbindung gesetzt hatte, auf dessen Bühne alle seine späteren Stücke zur Aufführung kamen. Sie erschienen in der obenerwähnten, von ihm veranstalteten Ausgabe, nachdem Pellandi die von ihm zur Darstellung gebrachten Dramen Federici's schon vorher edirt hatte. Federici hat mit seinen Arbeiten auch nach seinem Tode die italienische Bühne noch bis in die zwanziger Jahre, neben Goldoni und den späteren Nota und Giraud, beherrscht. Die Biographies universelles rühmen an ihnen den Entwurf und die Oekonomie in der Durchführung des Plans, so wie die verständnißvolle Behandlung der Scene. Die „Biografie" des Tipaldo heben hervor, daß er nicht nur den Terenz und die besten deutschen und französischen Bühnendichter, sondern auch, und vor Allem, die Natur studirt und beobachtet habe. Obschon er dem Bedürfnisse der Bühne zu dienen hatte und durch die Umstände gezwungen wurde, weit mehr als gut war, zu schreiben, so suchte er doch mit dem Zweck der Unterhaltung den einer gefälligen, anregenden Belehrung zu verbinden. Die meisten seiner Stücke haben daher einen sentimentalen Zug und eine moralische Tendenz, einzelne greifen in das bürgerliche Schauspiel hinüber. Ganz besonders aber hat er das historische Lustspiel gepflegt und mit Vorliebe solche Stoffe behandelt, in denen wohlwollende Fürsten incognito die Zustände ihres Landes,

ihrer Beamten und Unterthanen erforschen, um das Verdienst zu belohnen und dem Unrecht Abhülfe zu schaffen. Diese Stoffe lagen in der Zeit, weil einzelne Fürsten derselben wirklich diese Auskunft ergriffen; sie entsprachen dem Geiste derselben und waren daher volksthümlich. Ebendeshalb wurden sie aber auch schriftstellerisch ausgebeutet. Zu diesen Stücken Federici's gehörten I pregiudizj dei paesi piccoli, die einen ungeheuren Erfolg hatten, weil sie in Anlehnung an Picard's und Kotzebue's Kleinstädter zugleich die Vorurtheile des niederen Adels verspotteten. Sie gehörten aber keineswegs zu den besseren Stücken des Dichters, obgleich Klein eine sehr ausführliche Inhaltsangabe davon macht. Ungleich höher stelle ich das von ihm ziemlich kurz abgefertigte Lustspiel La bugia vive poco, welches noch heute in einer geschmackvollen Bearbeitung gefallen würde. Hier ist es ein König von Navarra, welcher das Incognito ergreift, um sich aus der Mitte seiner Unterthanen eine Gattin zu wählen. Er ist auf diese Weise schon in verschiedene Häuser der Großen seines Reiches gedrungen, ohne doch seine Zwecke erreicht zu haben, wodurch er sowohl ihren, wie seinen Namen und Ruf geschädigt. So sieht man ihn denn auch hier wieder unter dem Namen eines Herzogs von Ceuda im Hause eines ganz zurückgezogen lebenden Granden, des Grafen von Estella, dessen Tochter sein Herz gefangen genommen hat. Der Herzog, der gerade für seinen König im Felde kämpft, ist durch schriftliches Uebereinkommen der letzteren heimlich verlobt, ohne doch ihr und ihrer Familie persönlich bekannt worden zu sein. Der König ist daher als der vermeintliche Verlobte empfangen und aufgenommen worden. Die Voraussetzung ist allerdings ziemlich künstlich, da sie bedingt, daß die Person des Königs allen Personen des Hauses ebenfalls unbekannt ist. Bei der zurückgezogenen Lebensweise des Grafen in einem entlegenen Theile des Landes ist sie aber immerhin möglich. So spielt denn der König unter den gegebenen Umständen die Rolle des Herzogs, bis dieser plötzlich mit Enrico, dem Sohne des Grafen, aus dem Felde zurückkehrt, seine Stelle besetzt findet, in dem anmaßenden Eindringling aber den König entdeckt. Enrico findet sich nun zwischen die Forderung der Ehre und Freundschaft und die der Loyalität gestellt. Er ergreift den Ausweg, den Herzog von Ceuda als König von Navarra einzuführen und vorzustellen. Dies bildet

den Höhepunkt des Conflicts, den Federici sehr fein und geschickt auf dem Boden des Komischen zu erhalten gewußt, ohne doch der Würde der Charaktere irgend zu nahe zu treten. Die Lösung ist eine ebenso natürliche wie glückliche, da der König schon immer mit seinem Herzen im Kampfe lag; der Herzog von Ceuda, der seine Verlobte bisher noch nicht kannte, aber nicht nur aus Edelmuth und Loyalität, sondern auch aus Klugheit von seinem Anspruch zurück tritt, weil er das Herz seiner Braut ohne ihr Verschulden nun ja doch für sich verloren sieht.

Die Handlung beruht demnach auf Motiven des spanischen Dramas, wie ihr ja möglicher Weise ein solches zu Grunde liegt, was auch vielleicht vom Capello parlante gilt. Hier handelt es sich um die beleidigende Liebe eines Mannes zu einer Frau, der, ohne daß beide es ahnen, ihr Bruder ist. Spanische Stoffe und Dramen waren durch Gozzi überhaupt wieder in Aufnahme gekommen. So hatte Francesco Comella's Federico II., Re di Prussia, in der Uebersetzung des Pietro Andolfati einen ungeheuren Erfolg, welcher wahrscheinlich von Einfluß auf die Stoffwahl verschiedener Dramen Federici's, z. B. seiner Catarina I. ossia Il pace di Pruth und seiner Maria Teresia war, wenn ihn auch, wie er sagt, die Lectüre von Voltaire's Charles XII. und andrer historischer Schriften dazu mit angeregt hat. Zu den besten Arbeiten Federici's gehören Il globo aerostatico; La figlia del Fabbro; Il ciabottino consolatore de' disperati; zu den in dem Aufsuchen seltsamer und ergreifender Situationen und Conflicte ausschweifenderen: Il delatore; Il tempo fa giustizia a tutti, ja selbst noch der Capello parlante.

Auch Greppi, geb. 1751 zu Bologna, gest. 1811, gehört zu den talentvolleren Lustspieldichtern des Zeitraums. Leichtlebig, wie er war, widmete er sich bald ganz dem Theater. Liebesverdruß bestimmte ihn plötzlich, in's Kloster zu gehen. Noch ehe er das Gelübde noch abgelegt hatte, besann er sich schon eines Andren. Später wurde er von den revolutionären Ideen ergriffen und schloß sich der republikanischen Partei an. Er schrieb sowohl Trauer- wie Lustspiele, doch nur die letzten haben durch die Wahrheit der Charakterschilderuug einigen Werth. La Chaussée nahm er besonders zum Vorbild. Für seine besten Arbeiten gelten Teresa e Claudio und

Teresa vedova (1787). Sein Poeta tragico soll manche Züge aus seinem Leben enthalten. Seine 1792 in Venedig erschienenen Werke enthalten 8 Komödien und 4 Tragödien.

Die Zahl der hier zu erwähnenden Dichter mögen Pietro Napoli Signorelli und Graf Francesco Avelloni beschließen. Signorelli, 1731 in Neapel geboren, empfing seine Ausbildung bei den Jesuiten und studirte dann Jura. Zerwürfnisse mit seiner Familie bewogen ihn aber, sein Vaterland zu verlassen. Er ging nach Madrid, von wo er nach dreijähriger Abwesenheit wieder nach Neapel zurückkehrte, um sich fortan literarischen Arbeiten zu widmen. Seine Hauptwerke sind seine Vicendi della coltura nelle due Sicilie und seine Storia critica dei teatri etc. Von den übrigen seien die Elementi di poesia rappresentativa und Delle migliori tragedie grecchi e francesi erwähnt. Er hat, wie es scheint, nur einige wenige Dramen verfaßt. Von ihnen wurde die Commedia Faustina (Nap. 1779) preisgekrönt. Sie ist in versi sciolti geschrieben, ihr Stoff der Marmontel'schen Erzählung Laurette entnommen. Bei Klein findet sich eine ausführliche Inhaltsangabe. Signorelli war zeitweilig als Professor der Dramaturgie am Lyceum der Brera in Mailand und als solcher der diplomatischen Geschichte an der Universität zu Bologna thätig und starb 1815 in seiner Vaterstadt als Sekretär der Pontonianischen Akademie.

Francesco Avelloni, 1756 zu Venedig geboren, wurde bis zur Unterdrückung ihres Ordens im Jahre 1773 gleichfalls bei den Jesuiten erzogen. Auf einer Reise nach Neapel gerieth er in die Hände von Räubern und wurde von diesen so ausgeplündert, daß er in dem hilflosesten Zustande dort eintraf. Der Anblick einer Theateraffiche gab ihm den Gedanken ein, sich durch Theaterstücke einen Lebensunterhalt zu verschaffen. Er trat zu diesem Zweck mit dem Theaterdirector Bianchi in Verbindung, den er durch die Zusicherung gewann, ihm etwas ganz Neues und Sensationelles schreiben zu wollen. Avelloni schrieb seinen Giulio assassino, zu dem er die Eindrücke, die er bei den Räubern in sich aufgenommen hatte, benutzte. Die Frische und Kraft der Darstellung dieser abenteuerlichen und spannenden Begebenheiten erzielten einen fast beispiellosen Erfolg. Die Leichtigkeit seines Talents verbreitete seinen Ruf. Er soll

allmählich gegen 600 Theaterstücke geschrieben haben. Mercier hat, wie es scheint, besonders auf ihn eingewirkt, doch führte er in sein Rührdrama allerlei abenteuerliche Elemente ein, so in seinem Giulio Willemvelt assassino nochmals das Räuberleben. Großen Beifall erwarb er sich auch mit einer Art allegorischer Stücke, von denen Lucerna de Egitto; Le vertigini del secolo und Il sogno d'Aristo besonders gefielen. Seiner kleinen Gestalt verdankte er den Beinamen Il poetino. Er starb 1811 zu Rom (nach den Biographies universelles. Nach Klein 1817).

XIII.

Die Tragödie des 18. Jahrhunderts.

Französischer Einfluß. — Vincenzo Gravina. — Martello. — Scipione Maffei. — Verhältniß desselben zu Voltaire. — Annibale Marchese; Saverio Pannuti; Giov. Bianchi; Antonio Conti. — Vittorio Alfieri. — Sein Leben, Wirken. und Ende. — Urtheil des Abate Caluso über ihn. — Charakteristik und Bedeutung der tragischen Dichtungen Alfieri's. — Umschwung der Zeit. — Abate Monti. Giovanni und Ippolito Pindemonte.

Der Aufschwung, welchen das Drama in Frankreich genommen, konnte auch auf die Tragödie in Italien nicht ohne Einfluß bleiben, deren Reform sich wesentlich unter letzterem vollzog, wie sehr sich die italienischen dramatischen Dichter, Theoretiker und Literargeschichtsschreiber dagegen verwahren mochten und wie groß auch der Unterschied war, der zwischen der französischen und der sich im 18. Jahrhundert wieder in Italien entwickelnden Tragödie noch besteht.

Riccoboni ist als ein an jener Reform mit Betheiligter ein um so sicherer Gewährsmann, als er in seiner Geschichte des italienischen Theaters gegen die Anmaßungen und Ueberhebungen der französischen Geschichtsschreiber, insbesondere des Akademikers d'Aubignac, für das italienische Theater eintrat. Wir erfahren durch ihn, daß zur Zeit, da Pietro Cotta seine Theaterreform unternahm, die Tragödien der beiden Corneille und des Racine bereits übersetzt und von den Akademien

von Rom und Bologna aufgeführt worden waren, daß Cotta sie aber auch selbst neben dem Pastor Fido und dem Aristodemo des Dottori zur Darstellung brachte, allerdings mit nur beschränktem Erfolg. Auch als Riccoboni die verunglückte Reform seines Vorgängers selbst wieder aufnahm, bildeten die Uebersetzungen französischer Tragödien und Lustspiele hauptsächlich das Repertoir seiner regelmäßigen Stücke.

Zu den Gelehrten, welche sich damals um die Hebung der Tragödie der Italiener bemühten, gehörte außer dem schon erwähnten Gian Vincenzo Gravina[1]), der in pedantischer Nachahmung der Griechen auch selbst fünf Tragödien (Palamede, Andromeda, Servio Tullio, Appio Claudio und Papiniano (Napoli 1717) schrieb, besonders noch der Marchese Scipione Maffei. Er war es, der, wie Riccoboni berichtet, zur Darstellung der Sofonisba des Trissino, des Torrismondo des Tasso und anderer älteren Stücke anregte. Ob dies auch in Betreff der Ifigenia und der Rachele des Martello geschah, ist nicht zu ersehen. Gewiß aber spielte Riccoboni sie damals, und zwar noch vor der Merope, mit großem Erfolge.

Pier Jacopo Martello oder Martelli, geb. 1665, gest. 1727 zu Bologna, wo er Professor der schönen Wissenschaften war, gehörte selbst mit zu den Uebersetzern französischer Tragödien. Der Einfluß derselben auf seine eigenen Dichtungen läßt sich allein schon aus der von ihm versuchten Einführung des Alexandriners erkennen, durch welche er eine Reform des italienischen Dramas bewirken zu können glaubte, denn der nach ihm benannte Martellianische Vers, welcher in einer Zusammenkoppelung zweier siebensilbigen Verse mit weiblichen Reimenden besteht, unterscheidet sich von dem Alexandriner nur durch die weibliche Cäsur und die gleichmäßigen weiblichen Reimenden. Nichtsdestoweniger gehörte Martelli zu den entschiedenen Bekämpfern der französischen Tragödie auf der italienischen Bühne. Seine Neuerung fand sowohl Anhänger wie Gegner. Zu letzteren zählte auch der ihm persönlich befreundete Gravina. Von seinen

[1]) 1664 in Roggiano bei Cosenza geboren, 1718 gestorben, ein berühmter Rechtsgelehrter der Zeit, zeichnete sich auch auf dem theoretischen Gebiete des Dramas durch seine Ragione poetica, Roma 1708 aus, durch welche er einen bedeutenden Einfluß ausübte.

in 7 Quartbänden erschienenen Tragödien[1]) werden die Jfigenia und die Alceste für die besten gehalten. Doch wurde jener erste an seinen Namen geknüpfte Erfolg der Tragödie des 18. Jahrhunderts von demjenigen weit überstrahlt, welchen im Jahre 1713 Scipione Maffei mit seiner Merope errang, welche in einem einzigen Carneval zu Venedig 40 Mal hintereinander dargestellt wurde und in einem Zeitraume von nur 15 Jahren 30, im Ganzen aber 60 Auflagen erlebte.

Marchese Francesco Scipione Maffei wurde 1675 zu Verona geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Parma. In Rom, wohin er sich 1699 gewendet hatte, trat er als Mitglied in die dort unter dem Einfluß der Jesuiten stehende Akademie der Arkadier ein. 1704 betheiligte er sich unter Prinz Eugen an dem Feldzuge gegen die Franzosen und zeichnete sich in der Schlacht bei Donauwörth aus. Später bereiste er Frankreich im Interesse alterthumswissenschaftlicher Studien, denen fortan der größte Theil seines langen, ruhm- und verdienstreichen Lebens gewidmet war. Kaum minder war er jedoch um die Hebung der Literatur und der Kunst seines Vaterlandes, sowie um Verbreitung der Bildung in diesem bemüht. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Ap. Zeno und Valisneri zu der Herausgabe der schon früher erwähnten literarischen Zeitschrift. Er veröffentlichte ferner eine gegen das Duell gerichtete Schrift, La scienza cavalleresca (Rom 1710), die eine durchgreifende Wirkung ausübte. Von seinen wissenschaftlichen Werken seien nur sein Verona illustrata (Ver. 1731) und seine Istoria diplomatica (Mant. 1727) erwähnt.

Zu seiner Merope[2]) wurde er vielleicht durch den Hinweis des Aristoteles auf die ihr zu Grunde liegende Fabel veranlaßt, die auch von Euripides in seinem verloren gegangenen Krespont schon behandelt worden war. Maffei fand, daß diese Fabel drei Quellen

---

[1]) Teatro italiano di Pier Jacopo Martello. Bologna 1735.

[2]) Die erste Ausgabe erschien Modena 1713. Von besonderem Interesse ist die von Verona 1745 mit Anmerkungen des Verfassers, dem an diesen von Voltaire gerichteten und dessen Merope vorgedruckten Brief, wie mit der Antwort des letzteren. Auch enthält sie noch überdies die Uebersetzung des Stückes in's Französische von Frêret und die des Ayre in's Englische.

hatte, den Apollodor, den Pausanias und den Hyginus und daß sowohl Euripides wie, ohne dieses zu wissen, seine italienischen Vorgänger, Giov. Batt. Livera und Pomponio Torelli, dem letzten gefolgt seien. Er selbst wollte seinen eignen, von ihnen unterschiedenen Weg gehen, zu welchem Zwecke er einzig das Motiv der Mutterliebe mit Ausschluß aller anderen in der Fabel noch liegenden Motive ergriff und zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte.

Wenn auch die Vorzüge dieser letzteren einen wesentlichen Antheil an dem außergewöhnlichen Erfolg seiner Dichtung hatten, so trugen dazu die seinem Gegenstand gegebene Auffassung und der glückliche Ausgang des Dramas doch bei. Die Wirkung der älteren, im Geiste des Rucellai gearbeiteten Tragödien war, was das Grausige betrifft, von den nach spanischen Mustern mit äußerstem Bühnenraffinement gearbeiteten Dramen des Cicognini noch weit überboten worden. Doch grade durch solche Ueberspannung hatten diese Effecte an Wirkung verloren. Man konnte, um mit der von diesem Dichter eingeschlagenen Richtung zu brechen, hierin nicht weiter gehen. Ein Umschlag war nothwendig, so daß selbst die wieder entschiedener hervortretenden Vertheidiger der aristotelischen Regeln die Tragödie mit glücklichem Ausgang, die dieser Philosoph doch als die schwächere Form des Tragischen bezeichnet hatte, ungestraft zuließen. Noch mehr aber mußte ihnen, die sie nach den Mustern des Aeschylos und Sophokles den Ausschluß der erotischen Leidenschaften von der Tragödie verlangten, die dieser Forderung entsprechende Auffassung zusagen, welche hierin Maffei seinem Gegenstande gab.

Maffei's Drama behandelt die Situation einer Mutter, welche, durch die Umstände bestimmt wird, ihren ihr fast mit der Geburt entrissenen Sohn für ermordet zu halten, in dem vermeintlichen, durch sie mit Tode bedrohten Mörder desselben, diesen dann selber erkennt, zugleich aber auch die Gefahr, in welche diese Erkennung ihn stürzt, weil der Tyrann des Landes, der schon seinen Vater und Bruder gemordet und sie, um seine Herrschaft zu festigen, mit seiner Werbung bedroht, ihm ebenfalls nach dem Leben trachtet.

Die Vorzüge der Maffei'schen Dichtung sind, verglichen mit dem, was die italienische Tragödie bisher geleistet hatte, wirklich sehr große. Man findet in ihr mehr Natur, mehr dramatischen

Fluß, eine größere Wärme, einen größeren Adel der Empfindung, mehr Würde des Vortrags und ein größeres Schönheitsgefühl als in den meisten der früheren. Allein diese Vorzüge sind zugleich mit Schwächen und Fehlern verbunden, die sich zum großen Theil wieder daraus erklären lassen, daß Maffei doch mehr Gelehrter, als Dichter war und darum in seinen Bildern, seinen Sittensprüchen &c. nicht immer angemessen ist, zum Theil aber auch daraus, daß er sich von seinen Vorgängern in allen Punkten unterscheiden wollte, was ihn bisweilen zu einer unangemessenen Motivirung verleitete. Unangemessenheit war überhaupt sein Fehler, der sich auch noch in den Widersprüchen seiner Charaktere und Situationen mit den Reden und Handlungen seiner Personen zeigt. Auch hatte er nicht genug die Bühne vor Augen.

Maffei hatte die Merope, obschon sie sein Erstlingswerk war, in nicht ganz zwei Monaten beendet. Kein Wunder, daß er sich unter dem Eindrucke ihres ungeheuren Erfolgs für einen bedeutenden Dichter hielt. Doch scheint er sich deshalb nicht darüber getäuscht zu haben, daß selbst bei größerer Sorgfalt er kaum etwas Besseres hervorgebracht haben würde, da er einen zweiten Versuch, der den gewonnenen Ruhm wieder auf's Spiel setzen konnte, nicht wagte; angeblich freilich, weil es nach ihm keinen zweiten, gleich glücklichen Vorwurf mehr geben sollte. Maffei glaubte eben, mit seiner Merope die Tragödie erschöpft oder doch wenigstens mit ihr das Aeußerste erreicht und geleistet zu haben, was in ihr überhaupt zu erreichen und zu leisten und nicht mehr zu übertreffen sei.

Dies war natürlich die Meinung der Uebrigen nicht, die sich zur Dichtung berufen fühlten. Vielmehr rief der Erfolg der Merope eine ganze Fluth von Tragödien in's Leben, welche jedoch bis zu Alfieri von ihr überragt blieben. Immerhin hatte Maffei die italienische Tragödie ganz plötzlich auf eine Höhe gehoben, von der sie zwar Corneille und Racine nicht zu verdunkeln vermochte, wohl aber über allem, was die gleichzeitige französische Bühne hervorgebracht, sich erhaben fühlte, so daß sie in Theorie und Praxis den Kampf mit ihr wieder aufnehmen zu können glaubte. Es traten daher verschiedene Schriften hervor, welche die Anmaßungen der französischen Theoretiker und Literarhistoriker mit eben so stolzen Worten bekämpften. Von ihnen macht ein kleines Buch eine Aus-

nahme, welches im Jahre 1732 in Zürich anonym unter dem Titel: Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia erschien, Jacob Bodmer gewidmet und von Scipione Maffei verfaßt worden ist. Es versucht die Frage ohne jede Leidenschaft in einem durchaus objectiven Sinne zu behandeln.

Sowohl dieser Streit, als der Ruhm Maffei's, erhielten neue Nahrung durch den Umstand, daß Voltaire der Merope dieses letzteren eine gleichnamige Tragödie entgegenstellte. Voltaire scheint ursprünglich das Drama Maffei's nur übersetzen gewollt, dann aber, wie er demselben in einem seiner eigenen Bearbeitung vorgedruckten Schreiben auseinandersetzt, Bedenken getragen zu haben, es in dieser Gestalt auf der französischen Bühne einzuführen, was er höflicherweise aus der Verschiedenheit beider Nationen, ihres Geschmacks und ihrer Theorie des Dramas erklärt. Indessen waren unter dieser höflichen Form, wie Lessing dargethan hat[1]), nichts als lauter Spitzen und Nadeln versteckt, welche auf die Schwächen der Maffeischen Dichtung hinwiesen. Besorgt, daß diese nicht hinlänglich bemerkt werden möchten, ließ er seinem höflichen Briefe einen deutlicheren groben von einem gewissen de la Lindelle folgen, sei es, daß er selbst der Verfasser desselben war oder ihn nur veranlaßte, worin Alles, was Voltaire von Maffei beibehalten, gelobt und vertheidigt, Alles, worin er von diesem abgewichen, dagegen auf's entschiedenste verurtheilt wurde.

Man wird, um sich dies einigermaßen erklären zu können, zu berücksichtigen haben, daß es selbst noch von Voltaire ein großes Wagniß war, der gefeiertsten tragischen Dichtung der Zeit eine andere entgegenzusetzen, welche denselben Gegenstand behandelt. Wenn es indessen gelang, dieselbe hierdurch wirklich in Schatten zu stellen, so mußte der Erfolg ein um so entscheidenderer sein und den Nimbus, welcher des Italieners Stirne bis dahin umleuchtet hatte, sofort auf ihn und mit gesteigertem Glanz übertragen. Die Gefährlichkeit des Unternehmens forderte natürlich zu größter Vorsicht auf, die Voltaire nirgend vernachlässigte. Obschon seine Dichtung bereits 1737 beendet war, zögerte er mit ihrer Veröffentlichung doch

---

[1]) Hamburger Dramaturgie. 41. Stück.

bis zum Jahre 1743 und benützte die Zwischenzeit, das Urtheil des Pater Brumoy einzuholen, der, wie Lessing sagt, als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des grecs, am fähigsten war, die besten Vorurtheile einzuflößen und die Erwartung diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Doch auch noch das Urtheil des Pater Tournemine wurde eingeholt und dem Stücke vorausgedruckt. Lessing, der freilich Herrn von Voltaire nicht besonders gewogen war, und es zu sein wohl auch keine Ursache hatte, hat trotz der Autorität dieses Briefes freilich nachgewiesen, daß die sogenannten Verbesserungen Voltaire's in vielen Fällen Verschlechterungen und die Angriffe de la Lindelle's zum Theil nur Uebertreibungen und Entstellungen waren. Doch auch Maffei selbst beantwortete Voltaire's höflichen Brief mit einer ähnlichen Höflichkeit, deren Spitzen nicht minder gut trafen, so daß Voltaire den Triumph seiner Merope wohl nicht grade zu seinen glänzendsten zählte.

Von den Dichtern, welche zwischen der Merope des Maffei und dem Auftreten Alfieri's als dramatischer Dichter nach dem tragischen Siegeskranz rangen und zum Theil auch preisgekrönt wurden, obschon sie fast ohne Ausnahme höchstens für ihre Zeit einige Bedeutung hatten, seien nur folgende angeführt. Zuerst der Fürst Annibale Marchese, der 1715 mit zwei weltlichen, von Euripides und Racine beeinflußten Dramen Il Crispo und La Polinessa hervortrat, später (1729) aber noch eine ganze Reihe christlicher Dramen veröffentlichte, deren Chöre von den berühmtesten Meistern, darunter Leo, Durante, Porpora, Hasse, componirt worden sind, und welcher sich 1740 in ein Kloster zurückzog. Sodann der calabresische Graf Saverio Pannuti mit fünf Dramen, von denen das erste l'Orazia (1719) in Neapel allgemeines Entzücken erregte. Ihm mag sich der ketzereifrige Pater Giov. Bianchi anschließen, mit seinen theils in Prosa, theils in Versen, unter dem Pseudonym Anatusi, von 1732 an geschriebenen, 1761 veröffentlichten Dramen. 1733 gab er auch eine dramaturgische Schrift: De' vizi e de' difetti del moderno teatro unter dem Namen Lauriso Torgiense heraus, den er als Mitglied der Arcadia führte. — Der bemerkenswertheste, die Tragödie des ganzen Zeitraumes charakterisirende Grundzug, der historisch-politische nämlich, der freilich dem eigenen politischen Leben, der eigenen patriotischen Empfindung noch fremd war, tritt

besonders in den Römerdramen des Antonio Conti (1677—1749) hervor. Dieser, der einer vornehmen venetianischen Familie entstammte, trat in den Priesterstand ein, entsagte demselben aber wieder (1708), um Philosophie und Mathematik zu studiren. Zur dramatischen Dichtung scheint er erst bei einem längeren Aufenthalte in England angeregt worden zu sein, doch hielt er fest an den Lehren Gravina's. Er spielte unter den Gelehrten Europa's eine hervortretende Rolle, so daß er unter Anderem in einem zwischen Newton und Leibnitz ausgebrochenen wissenschaftlichen Streite zum Schiedsrichter erwählt werden konnte. Sein Giulio Cesare erschien 1726 in Venedig, ihm folgten Giunio Bruto, Marco Bruto und Druso. — Auch die Tragödien: Sedecia (1731), Manasse (1732), Dione (1734) und Scila des Jesuitenpaters Giovanni Granelli (1703—70), welche ihrer Zeit großes Aufsehen erregten, sowie der Demetrio (1746), von denen die erste 6 Auflagen erlebte, und der Giovanni di Giscala (1754) des Alfonso Varano de Camarino aus Ferrara (1705—88) gehören hierher.

Wenn diese Dramen auch nicht durchgehend das abfällige Urtheil verdienen, welches Ranieri Casalbigi in seinem der zweiten Ausgabe von Alfieri's Tragödien vorausgedruckten Briefe über sie, wie über alle Tragödien des Zeitraums und ihre Vorgänger fällt, so ist doch keineswegs zu verkennen, daß die meisten von ihnen sich durch nichts so sehr auszeichnen, als durch ihre innere Leblosigkeit. Das individuelle Leben, der natürliche Quell aller Kunst, war in der nationalen und politischen Indifferenz der Völker Italiens und bei der industriellen Betriebsamkeit, mit welcher die Kunst von ihnen ausgeübt wurde, immer mehr verflacht. Dies mußte auf dem Gebiete der Tragödie entschiedener als auf jedem anderen hervortreten, da sie ohnedies unter dem Einflusse der Regeln und der mechanischen Nachahmung der antiken Vorbilder in den Händen der Gelehrten zu einem mehr oder weniger leeren Formenwesen erstarrt war.

Unter diesen Umständen konnte ein dramatischer Dichter, wie Alfieri, schon deshalb in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Tragödie Epoche machen, weil seine Dichtung grade den Vorzug besaß, in bedeutender Weise der Ausdruck einer starken, leidenschaftlich bewegten, energischen Individualität zu sein. Auf diese Individualität selbst einen Blick zu werfen, ist für die Beurtheilung seiner Dichtung

daher dringend geboten, um so mehr, da er von ihr selbst ein in der Hauptsache ziemlich getreues Bild hinterließ[1]).

Vittorio Alfieri, der Sohn des begüterten Grafen Antonio Alfieri und der Monica Mailland von Tournant aus Savoyen, Wittwe des Marchese Cacherano, wurde am 17. Januar 1749 in Asti geboren. Ein Jahr später starb ihm der Vater. Die Mutter verheirathete sich in dritter Ehe mit einem Verwandten, dem Cavaliere Hyacinto Alfieri die Magliano und Vittorio wurde 1758 von seinem Oheim und Vormund, Pellegrino Alfieri, auf die Akademie nach Turin gebracht. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich die außerordentliche Reizbarkeit seiner Natur, da ihn die Erregung des Abschieds ohnmächtig niederwarf. Früher schon war seine Leidenschaftlichkeit, die Energie seiner Willenskraft wiederholt in widersetzlichem Trotze hervorgetreten. Der ihm unerträgliche Zwang der Schule sollte sie weiter entwickeln. Er lernte hier früh den Ariost, etwas später die Aeneide des Annibale Caro, ein paar Opern des Metastasio und verschiedene Lustspiele Goldoni's kennen. So groß der Eindruck auch war, so wurde das in ihm verschlossen liegende poetische Talent keineswegs hierdurch zur Entwicklung gebracht. Auch das königliche Theater, welches die Schüler während des Carnevals wöchentlich einmal besuchen durften, scheint ihn nur wenig erregt zu haben. Desto mehr eine Opera buffa, welcher er 1762, während der Ferien beizuwohnen Gelegenheit fand. Doch ging, wie er behauptet, diese Wirkung lediglich von der Musik aus, deren Zauber für ihn immer ein außerordentlicher blieb, so daß, wie er versichert, die Pläne zu fast all seinen Dramen mitten im Hören von Musik oder doch in unmittelbarer Nachwirkung derselben in ihm entstanden und von ihm entworfen worden seien. Inzwischen hatte er die verschiedenen niederen Stufen der Akademie rasch durchlaufen, so daß er 1762 zum Studium des Rechts übergehen konnte. Auch für seine gesellschaftliche Ausbildung sollte nun Sorge getragen werden. Zum Fechten aber zeigte sich sein Körper, der unter immer

---

[1]) Opere postume 1804 und Vie de Victor Alfieri. Paris 1809. — Siehe über ihn auch Centofanti, Sulla vita e sulle opere di Alfieri, Fir. 1842; Teza, Vita, giornali, lettere di Alfieri, Fir. 1861; Sismondi, Literatur des südlichen Europa's II. 20; Guerzoni a. a. O.; Reumont, Die Gräfin Albany, Berl. 1860; Klein, a. a. O.

wiederkehrender Kränklichkeit gelitten hatte, zu schwach, und der Tanz, der ihm schon von Natur unleidlich war, wurde ihm noch verhaßter durch seinen Lehrmeister, einen Franzosen, gemacht, der seinen aristokratischen Stolz durch die ihm eigene spöttische Arroganz auf's tiefste verletzte und den Grund zu dem leidenschaftlichen Franzosenhaß legte, der einen der hervortretenden Züge seines Charakters bilden sollte.

Im Jahre 1763, zur Zeit, da er nach den damaligen piemontesischen Gesetzen mündig wurde, starb sein Vormund und Oheim. Mit 14 Jahren war er auf diese Weise Herr eines nicht unansehnlichen Vermögens geworden, bei dessen Verwendung er nur noch an die Zustimmung eines Curators gebunden blieb. Er war jetzt in die obere Abtheilung der Akademie gerückt, womit eine größere Freiheit verbunden war. Das Reiten, welches der Leidenschaftlichkeit seiner Natur und der in ihm immer heftiger hervortretenden Energie seines Willens entsprach, wurde seine Passion. Daneben füllte er sich den Kopf mit der Lectüre französischer Romane an, die er trotz seines Franzosenhasses mit Begierde verschlang und worüber er das Studium seiner Muttersprache völlig vernachlässigte. Auch die Liebe lernte er kennen. Auch hier traten jene Eigenthümlichkeiten seines Charakters wieder hervor. Mit Eifer suchte er den Gegenstand seiner Leidenschaft auf, doch nur, um denselben dann wieder zu fliehen und sich immer mehr in eine hartnäckige Schwermuth hinein zu leben. Im Jahre 1765 erlangte er die Einwilligung seiner Familie zu einer größeren Reise. Sein Universitätsleben gelangte hierdurch zum Abschluß. Das Resultat zog er in folgenden Worten: „Alles in Allem waren diese 8 Jahre meiner Jugend mit nichts anderem als Krankheit, Faulheit und Unwissenheit angefüllt"; was freilich mit der Raschheit, mit welcher er die verschiedenen Stufen des Studiums durchlaufen hatte, in einigem Widerspruch steht.

Es kamen nun, nach seinem eigenen Ausdrucke, zehn Jahre der Reisen und Ausschweifungen an die Reihe. Zuerst ward Italien im Fluge besehen. Fast nichts aber machte Eindruck auf ihn. Die Kunst ließ ihn kalt; besonders gegen die Farbe war er völlig verschlossen. Neapel erheiterte ihn noch am meisten; Venedig langweilte ihn. Obschon er das Theater in seiner Schilderung nur ein einziges Mal flüchtig erwähnt, wendete er sich doch hauptsächlich nur

deshalb nach Paris, um das französische Theater kennen zu lernen. Er erinnerte sich, zwei Jahre früher eine französische Truppe während eines ganzen Sommers spielen gesehen zu haben, die ihm gefallen und ihn mit den wichtigsten französischen Tragödien und Lustspielen bekannt gemacht hatte. Doch versichert er bei dieser Gelegenheit, bisher noch niemals den Trieb zu eigener dramatischer Bethätigung empfunden zu haben. Auch habe ihn das Lustspiel mehr, als die Tragödie angezogen, obschon er von Natur nicht heiter gewesen sei. Er sucht die Ursache davon in dem Wesen der französischen Tragödie, in ihren vielen Neben- und Hülfspersonen und dem eintönig singenden Vortrag, zu welchem der gereimte Alexandriner die außer Vergleich besseren französischen Darsteller nöthige; denn die damaligen italienischen Schauspieler bezeichnet er als détestables. Phädra, Alzire und Mahomet hatten ihm noch am meisten behagt.

Paris machte einen so schlechten Eindruck auf ihn, daß er gleich wieder abreisen wollte; das Theater daselbst wahrscheinlich einen so geringen, daß er es mit keinem Worte erwähnt. Dagegen zog London ihn auf's mächtigste an. Es befriedigte ihn vollkommen, es entzückte ihn, obschon er hier zum ersten Male die politische Zerrissenheit und Gesunkenheit seines Vaterlands tiefer empfand und sich schämte ein Italiener zu heißen. Doch seltsam, er, der bei seinem Franzosenhaß über der französischen Sprache fast seine eigene verlernte, verstand nach mehrjährigem Aufenthalte die englische doch noch so wenig, daß er Shakespeare in einer französischen Uebersetzung lesen mußte; daher er diesen in England wohl auch gar nicht kennen gelernt haben kann. Im Haag wurde er dann mit der Liebe in derjenigen Form vertraut, welcher er später fast immer den Vorzug gab, der Liebe zu einer schönen, verheiratheten Frau. Doch auch ein wohlthätigerer Einfluß machte sich geltend, insofern er durch einen Freund hier die Anregung zu ernsteren Studien empfing. Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Helvetius wurden angeschafft und nach seiner Rückkehr nach Turin mit Eifer gelesen. Den tiefsten Eindruck übte aber damals Plutarch auf ihn aus. Er war ihm das Buch aller Bücher. „Fünf und sechs Mal las ich das Leben des Timoleon, Cäsar, Brutus, Pelopidas mit Thränen und mit dem Aufschrei des Entzückens, so daß, wer mich gehört, mich für toll hätte halten müssen."

Mit der Energie seines leidenschaftlichen Geistes sog er das stolze Freiheitsgefühl, den Durst nach Ruhm, von denen diese Darstellungen durchdrungen sind, in sich ein und je tiefer er die Schmach seines Vaterlandes und die Scham über seinen eigenen Zustand empfand, umsomehr bäumte sein Herz dawider in wildem Tyrannenhaß auf. In dieser Gemüthsverfassung unternahm er die zweite Serie seiner Reisen. In Wien mochte er Metastasio nicht kennen lernen, weil er denselben im Garten von Schönbrunn mit beglückter Dienstbeflissenheit das Knie vor der Kaiserin beugen sah. Die Staaten Friedrich's des Großen erschienen ihm wie ein großer Exercierplatz. Rußland und dessen Einrichtungen erfüllten seine Seele mit Abscheu. Aber trotz dieses so stark entwickelten Unabhängigkeitsgefühls, trotz seines blinden Tyrannenhasses ward er in dem freien Albion der Sklave seines eigenen Bluts, seiner Leidenschaft, gefiel er sich dort in den Fesseln einer unwürdigen Liebe, welcher er sich, obschon sie mit einem ungeheueren Eclat und öffentlichen Scandale enden sollte, doch nur durch einen Gewaltstreich endlich entwand.

Jetzt erst, bei einem zweiten Aufenthalt in Paris, in seinem 23. Jahre, lernte Alfieri die Dichter seiner eigenen Nation kennen und mußte sich mit Beschämung gestehen, daß er dazu noch des Studiums seiner Muttersprache bedurfte. Doch diese Studien wurden wieder bald unterbrochen. Auch nachdem er 1772 zurückgekehrt in sein Vaterland war, überließ er sich wieder den Versuchungen eines sich keinen Wunsch versagenden Müssiggangs, besonders seiner Passion für Pferde, deren Zahl er jetzt auf ein ganzes Dutzend gebracht, und einer neuen schmachvollen Liebe, die ihn ganz in ihre Netze gezogen hatte. Ihr Gegenstand war eine Frau von guter Familie, die aber nach und nach zur Halbwelt heruntergesunken war, zehn Jahre älter als er, den sie schon als Kind gekannt hatte. Ich berühre dieses Verhältniß nur, weil sich bei dieser Gelegenheit die Eigenthümlichkeit seiner Natur in besonders auffälliger Weise darlegen sollte, und es zum Ausgangspunkt seiner dramatischen Thätigkeit wurde. So sehr auch diese Leidenschaft sich ihn unterworfen hatte, so fühlte er doch wie noch nie das Unwürdige eines solchen Verhältnisses. Es war ein Gefühl des Hasses und der Liebe zugleich, was ihn für den Gegenstand der letzteren beseelte. Da er

sich in Turin nicht von ihm loszureißen vermochte, hatte er wiederholt den Versuch, zu entfliehen, gemacht, aber nach nur wenigen Tagen der Trennung mußte er immer wieder zu ihm zurück. Da faßte er den Entschluß, seine Willenskraft auf die äußerste Probe zu stellen und der Versuchung in's Antlitz zu trotzen. Seine Wohnung lag der der Geliebten grade gegenüber. Er nahm sich vor, sie von seinem Fenster kommen und gehen zu sehen, sie und von ihr sprechen zu hören und allen diesen und anderen Verlockungen gleichwohl zu widerstehen. Der Kampf war ein furchtbarer. Er ließ sich fest an den Stuhl binden, er schnitt sich das Haar ab, um am Ausgehen behindert zu sein; er suchte in aller Weise auf andere Gedanken zu kommen. — So entstand denn sein erstes Sonett. Ein frühester dramatischer Versuch, den er vor einiger Zeit am Krankenbette seiner schönen Versucherin niedergekritzelt hatte, ward ebenfalls wieder hervorgesucht. Derselbe behandelte das Liebesverhältniß zwischen Antonius und Cleopatra. Er bedachte die Aehnlichkeit seiner Lage; der Geist der Dichtung kam über ihn; er weckte das in ihm schlummernde Talent. Er schrieb seine Cleopatra, die erste seiner Tragödien mitten aus dem Sturm und Kampf seines Herzens heraus. Die Göttin des Ruhms trat an die Stelle der Liebe. Er setzte sich mit den ersten literarischen Größen Italiens in Verbindung. Er erbat ihr Urtheil und ihren Rath. Er blickte schon selbst wieder mit Spott auf seine Dichtung herab, zu der er ein satirisches Nachspiel schrieb.

Alfieri war 27 Jahre alt, als er sich nach dem Erfolg beider Stücke mit unerhörter Kühnheit die Aufgabe stellte, nicht sowohl der Reformator der italienischen Bühne zu werden, denn er erkannte nichts darauf an, als vielmehr seiner Nation erst eine tragische Bühne zu schaffen, er, der — wie er selbst von sich sagt — „mit einem Charakter begabt war, entschlossen, unbezähmbar und trotzig, voll und überströmend von den Gefühlen der Liebe mit all ihrem Uebermaß in der eigensinnigsten Verbindung mit einem bis zur Wuth gesteigerten Haß gegen jede Art der Vergewaltigung; mit einer schwachen, schwankenden Vorstellung von den verschiedenen französischen Tragödien, die er vor Jahren gesehen, nie aber gelesen noch überdacht hatte; ohne jede Kenntniß der dramatischen Regeln, ja selbst ohne die Fähigkeit, seine eigene Sprache gut gebrauchen und schreiben zu können und dies alles verhüllt von der Ver-

blendung des Eigendünkels oder vielmehr von einem unglaublichen Ungestüm, das ihn die Wahrheit nur selten suchen und hören ließ". Wohl rief ihm eine Stimme aus der Tiefe des Herzens zu, energischer, als die seiner wenigen wahren Freunde: „Um gut zu schreiben, mußt Du ja ganz von neuem beginnen, mußt wieder zum Kinde werden, um die Grammatik zu erlernen!" Ja, diese Stimme wurde so mächtig in ihm, daß er sich wirklich dieser harten Nothwendigkeit unterwarf. „Die Flamme des Ruhms leuchtete mir entgegen. Ich wollte die Schande meines ersten kläglichen Erfolgs von mir waschen und so faßte ich Muth, all' diesen Hemmungen und Widerständen zu begegnen und sie zu überwinden."

Zwei Umstände waren es, die ihn dabei unterstützten: der im Ganzen traurige Zustand der Bühne und der Glaube an die Kraft seiner aristokratischen Abstammung. Daß eine von großem Selbstgefühl beseelte Natur, ohne alle Anzeichen eines inneren Berufs, durch zufälligen äußeren Anstoß plötzlich in eine ihr bisher fremde Bahn gerissen wird, hier die höchsten Ziele erstrebt, nach der höchsten Palme des Ruhmes greift und Absicht und Wunsch dabei mit Talent und Beruf verwechselt, ist keineswegs selten. Daß aber auf diese Weise ein wahrhaft großes Talent, von dem sich bisher keine Spur gezeigt hatte, geweckt, durch eiserne Willenskraft und unabweisliche Leidenschaft, wenn auch in einseitiger Weise entwickelt und in kürzester Frist dem sich im schrankenlosen Selbstgefühle gesteckten Ziel wirklich zugeführt wird — steht vielleicht einzig da in der Entwicklungsgeschichte des poetischen Genies.

Alfieri warf sich mit seiner ganzen Willensenergie in das Studium der lateinischen Sprache. Er reiste nach Toscana, um sich zu entfranzösiren. Er studirte Cesarotti, der damals durch seine Theorie des Dramas und seine Ossianübersetzung großes Aufsehen erregte. Hatte er seine ersten Stücke zunächst in französischer Prosa geschrieben und dann metrisch in's Italienische übertragen, so schrieb er sie nun zuerst in toskanischer Prosa auf. Seine dramatischen Schöpfungen hatten überhaupt drei verschiedene Stadien zu durchlaufen: den Entwurf, die Ausführung in Prosa, bei der keiner der ihm zuströmenden Gedanken unterdrückt wurde, und die Versification, welche mit Sichtung und abrundender Anordnung der Gedanken und Charakterzüge verbunden war.

Auf diese Weise entstand sein Filippo, nach derselben Novelle des St. Real, welcher auch Schiller in seinem Don Carlos gefolgt ist; die Antigone, nach dem 12. Buch des Stobäus; der Polinice, zu dem er durch Aeschylos und Racine angeregt wurde; der Agamemnone und der Oreste unter dem Einflusse Seneca's; Don Garzia, nach Studien im Archiv von Florenz; La congiura de' Pazzi unter dem Eindruck der Schilderung Machiavelli's, der ihn auch zu den „Zwei Büchern von der Tyrannei" entflammt hatte; die Rosmunda und die Maria Stuarda, die letztere auf Veranlassung seiner neuen Geliebten, der Gräfin Louise von Stolberg, Contessa d'Albany, Gemahlin des englischen Thronprätendenten, des letzten der Stuart eine Liebe, die er für eine geläuterte hielt, weil der Makel des, wenn nicht physischen, so doch geistigen Ehebruchs trotz seines Abscheues gegen die Toilettenkünste der Französinnen, ihm vielleicht nur als ein kleines, pikantes Schönheitspfläſterchen erscheinen mochte. Allerdings war der Gemahl der Contessa ein Mann, den sie weder lieben, noch achten konnte, und, von dem sich zu trennen, die Kirche das einzige Hinderniß war. Auch wurde dieses Verhältniß, wie es scheint, von Alfieri bis zu seinem Tode heilig gehalten, was von ihrer Seite wohl nicht ganz zu rühmen sein dürfte. Er schreibt dieser Liebe den wirksamsten Einfluß auf seine Dichtung zu.

Schon im Jahre 1778 hatte er sich dadurch aus der Abhängigkeit von der Regierung seines Landes befreit, daß er seine Liegenschaften an seine Schwester gegen ein Jahrgeld von nur 1400 florentinischen Zechinen abgetreten hatte. Um dieselbe Zeit gelang es ihm auch, eine Trennung seiner Geliebten von ihrem sie brutalisirenden Gatten herbeizuführen, indem er sie in ein Kloster brachte, was ihm aber auch selbst eine große Entsagung auferlegte.

Alfieri hatte ursprünglich die Absicht, ein ganzes Dutzend Komödien zu schreiben (welche jetzt ziemlich fertig waren), ehe er an die Veröffentlichung derselben durch den Druck gehen wollte. Die Lectüre der Merope des Maffei ließ ihn diesen Plan jedoch überschreiten. Es ergriff ihn nämlich darüber ein Unwille, daß man diese Tragödie nicht etwa für die beste, die bis dahin in Italien geschrieben worden, denn dafür galt sie ihm auch, sondern für die möglichst beste zu halten vermochte, die überhaupt geschrieben wer-

den könnte. Der Stoff gewann sofort in seinem Geiste Gestalt. Er hatte bereits eine Uebung erlangt, die es gestattete, den Schöpfungsproceß, der sich sonst durch mehrere Jahre zog, abzukürzen und so entstand sowohl sie, wie der Saul. Die Thätigkeit der letzten Zeit war eine ganz enorme gewesen. Er hatte in 10 Monaten nicht weniger als 7 Tragödien aus der Prosaform in die metrische übertragen, zwei ganz fertig hergestellt und 14 verbessert. Diese lagen jetzt fertig vor ihm und seine Seele wurde von keinem geringen Stolze geschwellt. Er hatte wohl von Zeit zu Zeit eine oder die andere seiner Tragödien einem kleinen Kreise von Freunden und Kennern vorgetragen, ihr Urtheil eingeholt, zum Theil auch benutzt. Im Ganzen aber war ihm das eigene Gefühl die entscheidende Stimme. Nichtsdestoweniger zögerte er noch immer, damit an die Oeffentlichkeit hervorzutreten. Der Erfolg einer 1782 stattfindenden Aufführung seiner Antigone im Hause des Herzogs Grimaldi, vor einem Vereine von Liebhabern, er selbst spielte die Rolle des Creonte, wirkte endlich entscheidend. Im Anfang des folgenden Jahres erschienen seine 4 ersten Tragödien (Filippo, Antigone, Polinice und Virginia). Es fiel in die Zeit, da das Verhältniß zur Gräfin Albany, die jetzt wieder im Hause ihres Schwagers in Rom lebte, ihn diese Stadt zu verlassen zwang. Er gab noch 6 andere seiner Tragödien heraus. Im Uebrigen aber brach er, tief in seinem Herzen durch die Trennung von der Geliebten verwundet, seine dramatische Thätigkeit vollständig ab. Nur die Befreiung Amerika's entrang ihm noch eine größere Theilnahme, die sich in einer Reihe von Oden aussprach. Auch die Aufnahme, welche seine Tragödien gefunden, entsprach seinen hoch gespannten Erwartungen nicht. Der Brief Calsabigi's war das einzige Urtheil, das ihn befriedigte. Er nahm, wie er sagte, Veranlassung, sich in einer Antwort darauf, über die Gründe, die ihn geleitet, auszusprechen und gleichzeitig „all seinen unfähigen Beurtheilern zu zeigen, daß man Geschmack und Verständniß zum Kritisiren oder zu schweigen habe." Diese Aufregungen und Verstimmungen bewogen ihn endlich zu einer dritten Reise nach England und zwar einzig, um Pferde einzukaufen, denn die Leidenschaft für diese hatte ihn, weder während seiner dramatischen Thätigkeit, noch mitten in den Freuden und dem Tumulte der Liebe jemals verlassen, eben so wenig die aristokratische

Neigung, Aufsehen zu erregen und als Cavalier eine Rolle zu spielen. Mit einem Zuge von 14 Pferden kehrte er in die Heimath zurück. Er selbst berichtet den abenteuerlichen Zug über die Alpen mit dem Stolze auf eine Heldenthat.

Das Wiedersehen der Geliebten regte den poetischen Schaffensdrang in ihm sofort wieder an. Viel trugen wohl die Erfolge noch bei, die jetzt seine Stücke auf der Bühne errangen. Es entstanden Agide; Sofonisba, Mirra und die Tramelogedia Abele. Einen im Giornale di Pisa am 25. März 1785 erschienenen Brief von Melchior Cesarotti über des Dichters Ottavia, Timoleone und Merope beantwortete er ebendaselbst in seinen Note dell' autore. Eine briefliche Mittheilung der Gräfin Albany, welche in Paris Voltaire's Brutus gesehen und von der Darstellung entzückt war, regte ihn sofort zu zwei neuen Tragödien, Giunio Bruto (welche er Washington widmete) und Marco Bruto, an. „Brutus und Voltaire!" rief er aus. Ich werde ihn schreiben, ich, alle beide! und die Zeit wird beweisen, daß ein solcher Gegenstand weit eher mir, als einem Franzosen von plebejischer Herkunft gebührt, der sich 70 Jahre lang Voltaire, gentilhomme ordinaire du roi unterzeichnet hat." In Paris, wo er 1787 mit der Gräfin Albany wieder zusammentraf, verhandelte er mit Didot über eine neue Ausgabe seiner Werke, welche im folgenden Jahre erschien [1]). In diesem starb auch endlich der Gemahl der Gräfin Albany, das Hinderniß ihrer Vereinigung. Die Zeit war indeß stürmisch geworden. Alfieri war Zeuge von der Zerstörung der Bastille. Noch stand er auf der vollen Höhe seines Tyrannenhasses, so daß seine Begeisterung sich in einer dieses Ereigniß feiernden Ode aussprechen konnte. Allein der in dem Freiheitsapostel schlummernde Aristokrat wurde durch den weiteren Gang der Ereignisse unsanft geweckt. Dieser innere Widerspruch war es wahrscheinlich, was ihn so plötzlich, am 27. Mai 1790, seine Lebensgeschichte abbrechen ließ. Im April 1791 ging er mit seiner Freundin nach England. Der finanzielle

---

[1]) Diese enthält in 6 Bänden die 19 Tragödien des Dichters, die Briefe Calsabigi's und Cesarotti's, sowie die Antworten Alfieri's und endlich das Parere dell' autore su le presenti tragedie. Eine französische Uebersetzung von Petitot erschien 1802. — Einzelnes deutsch von Rehfues und Tscharer. Berl. 1801.

Bankerott des französischen Staates, welcher beider Vermögen in Mitleidenschaft zog, rief sie zwar bald wieder zurück. Die Gefangennahme des Königs ließ ihnen aber keine Ruhe mehr hier. Diese Republik war nicht die seine. Mit Mühe erlangte er Pässe zur Rückkehr nach seinem Vaterlande, doch nur mit Gefahr des Lebens gelang es ihm, der Stadt, die er nie recht geliebt, zu entkommen. Die Scene, die er an der Barrière zu bestehen hatte, ist von ihm in seiner wieder aufgenommenen Lebensgeschichte mit dramatischer Lebendigkeit geschildert worden. Nach Italien zurückgekehrt, wurde Florenz zum Wohnsitz erwählt. Hier schrieb der Tyrannenfeind vor allem die Vertheidigung Ludwig's XVI., dem einige Zeit später sein Misogallo folgte. Seine tragische Muse schien aber erschöpft. Nur noch einmal, 1798, unter dem Eindruck der Alceste des Euripides, raffte er sich empor, um diesen Gegenstand ebenfalls tragisch zu behandeln, was ihm in nicht ganz drei Monaten gelang. Auch noch sechs politische Komödien sollten entstehen. Mit ihrer Vollendung beschäftigt, ereilte ihn aber am 8. October 1803 der Tod. In Sta. Croce, wo er beerdigt liegt, ist ihm von der Gräfin Albany durch die Hand Canova's ein Denkmal errichtet worden.

Man wird nach Allem, was ich von Alfieri's Leben hier mittheilen konnte, in ihm nicht einen Dichter erwarten dürfen, der für seine Nation, seine Zeit, ja die Menschheit überhaupt, ein unverrückbares Maß für alle Dinge in sich aufzustellen, der der Prophet und Offenbarer der Menschenschicksale zu werden, fähig gewesen wäre. Dazu war seine Weltanschauung eine zu subjective und eingeschränkte, seine Natur eine zu einseitige, und trotz ihrer überquellenden Leidenschaft, trotz ihres flammenden Feuers eine zu karge. Seine Freiheitsidee war zu eng, um mit der Idee der Humanität zusammenfallen zu können. Dafür war er eine zu aristokratische Natur. Der Mensch ging für ihn eigentlich doch erst beim Edelmann an und nur das Talent machte für ihn eine Ausnahme. Auch legte er bei seinem Freiheitsgedanken das Gewicht zu einseitig auf die Rechte, zu wenig auf die Pflichten des Menschen. Daß er das Schicksal der Griechen verwarf, weil es mit dem alten Glauben auch die darauf mit beruhende tragische Bedeutung verloren hatte, ist gewiß nicht zu tadeln, wohl aber darf es als ein Mangel seiner tragischen Dichtung bezeichnet werden, daß er dafür nach keinem Ersatz suchte

daß ihm die Anschauung einer sittlichen Weltordnung, welche das Schicksal der Menschen bestimmt, und eben deshalb das Moment der äußeren Verknüpfung der Begebenheiten und ihr Eingreifen in die innere, so völlig vernachlässigte und fallen ließ. Ihm ist der Charakter des Menschen das allein Wesentliche. Aus ihm, aus der Verschiedenheit, aus den Gegensätzen der Charaktere entwickelt er fast ausschließlich seine tragischen Conflicte und deren Lösung. Daher auch das Gewissen bei ihm nur selten eine bedeutsame Rolle spielt. Nur im Saul hat er davon eine Ausnahme gemacht. Hier hat er den im Stoffe gegebenen Gegensatz des menschlichen Wollens und einer sittlichen Weltordnung doch einmal fest halten zu sollen geglaubt. Dem Schuldgefühl Saul's liegt doch etwas wie eine stärkere Regung des Gewissens zu Grunde. In Mirra führte er sogar wieder das griechische Fatum ein, aber nur, um die unnatürliche Leidenschaft der Tochter für den Vater einigermaßen haltbar und erträglich zu machen.

Es ist zwar kein Zweifel, daß auch auf dem von Alfieri beschrittenen Wege tragische Wirkungen erzielt werden können, doch werden sie denjenigen immer nachstehen, die aus Conflicten entwickelt sind, welche durch die sittliche Weltordnung mit herbeigeführt werden und durch sie ihre Lösung finden. Nur ihnen ist jene erschütternde, läuternde und erhebende Kraft eigen, die wir von allen neueren dramatischen Dichtern bei Shakespeare am vollkommensten und gewaltigsten, und zwar grade in denjenigen Stücken (Hamlet, Macbeth, Richard III., Lear) wirksam finden, in denen die sittliche Weltordnung, in denen die Macht des Gewissens, in bedeutender Weise hervortritt. Der Zweck, den Alfieri mit der Tragödie verband, den Menschen „frei, stark, edelmüthig, begeistert für alle Tugend, unduldsam gegen jede Gewalt, vaterlandsliebend, zum Kenner der eignen Rechte und in all seinen Leidenschaften glühend rechtssinnig, hochherzig zu machen", trifft — so hoch er gestellt ist — doch noch nicht recht die eigentliche Wirkung des Tragischen, daher das meiste davon auch ohne sie, durch andere Mittel erreicht werden kann. Alfieri betont auch hier zu wenig das Moment der Pflicht, vor Allem aber läßt er das der Selbstbescheidung, der Selbstbeschränkung, der Ehrfurcht ganz aus den Augen.

Bei seinem Streben nach Unabhängigkeit kann es nicht in

Verwunderung setzen, daß er sich von den Regeln und Mustern der Griechen und der Franzosen möglichst frei zu halten suchte. Er folgte den letzteren nicht in der Behandlung des Verses, um dessen dramatische Ausbildung er sich große Verdienste erwarb. Auch noch der Blankvers zwingt den Italienern mit seinen durchgehenden weiblichen Endungen eine große Monotonie auf. Alfieri suchte dies aber durch die Energie der dramatischen Accente und Rhythmen zu überwinden und hat in der That Großes darin erreicht. Doch hat die Gedrungenheit seiner Sprache nicht selten etwas Gewaltsames, und es fehlt dieser Gewaltsamkeit an den zarteren Gegensätzen, so daß auch sie wieder eine gewisse Monotonie zeigt. Ein weiterer Fortschritt lag darin, daß er sich der Vertrauten, sowie überhaupt aller Hülfspersonen entledigte, deren die französische Tragödie sich bediente. Nur ging er auch hierbei zu weit, da er zugleich alle Episoden verbannte. Er reducirte den Begriff der Einheit der Handlung auf den der Einfachheit und glaubte, in dieser nie weit genug gehen zu können. Er erscheint hierdurch ungleich leerer und ärmer an Personen und Handlung als Aeschylus mit seinen zwei und drei Schauspielern, weil er den Chor und mit dem Schicksal auch die Orakel, Wahrsager und Boten verbannte. Seine Stücke bestehen nur aus vier bis sechs Personen, die, losgelöst von den Bedingungen des äußeren Lebens, aus denen sie mit hervorgingen, ganz nur auf die Verhältnisse und die Beziehungen zu einander beschränkt, sich in strenger plastischer Abgeschlossenheit und Isolirung, ohne jeden Hintergrund, ohne alle malerische Perspective und Stimmung darstellen, was ohne Zweifel mit dem eingestandenen Mangel des Dichters an allem Sinn für das Leben der Farbe zusammenhängt. Die hierdurch bedingte Armuth seiner Stücke an Handlung und die damit verbundene Leere mußte aber um so fühlbarer werden, weil er an der Eintheilung derselben in fünf Acte festhielt. Daher auch die von ihm erstrebte Einfachheit oft nur eine scheinbare ist. Wie bei ihm die Vertrauten nicht selten durch die Monologe ersetzt werden, die bei aller dramatischen Lebendigkeit den Zuschauer zu dieser Rolle verurtheilen, so kehren auch die Episoden bei ihm in einer andren Form wieder, insofern er seine Hauptpersonen in Beziehungen und Verwicklungen bringt, welche keinen Fortschritt der Handlung in sich einschließen, vielmehr einen Stillstand bedingen, der um so

bemerklicher wird, je mehr er im Uebrigen dem Grundsatz huldigt, möglichst rasch und energisch in der Entwicklung vorzuschreiten. Ich verweise für dieses Alles nur auf einen Vergleich seines Filippo und seiner Maria Stuarda mit Schiller's Don Carlos und Marie Stuart, seiner Congiura de' Pazzi mit dessen Verschwörung des Fiesko, und seines Marco Bruto mit Shakespeare's Julius Cäsar.

Alfieri erkannte die Mängel seines Dramas auch selbst. „Der Hauptfehler — heißt es in seinem Parere (V. S. 387) — den ich im Ueberblick meiner Tragödien erkenne, ist die Einförmigkeit. Wer die Structur einer einzigen kennt, kennt sie alle. Der erste Act auf das Kürzeste, der Held womöglich erst im zweiten Acte erscheinend, nirgend ein Zwischenfall, viel Dialog. Die vierten Acte unbedeutend. Hier und da Lücken in der Handlung, die der Dichter durch die Leidenschaftlichkeit der Rede zu verdecken sucht, die fünften Acte äußerst kurz, von schnellstem Verlauf, ganz Handlung und Schauspiel; der Sterbende karg in Worten: Dies ist in Kürze der Gang aller Stücke. Ein Anderer mag nun beurtheilen, ob diese Einförmigkeit in der Anordnung durch Mannichfaltigkeit des Gegenstands, der einzelnen Charaktere und der Katastrophe genügend aufgewogen wird." Ein weiterer Fehler entsprang aus dem Umstande, daß Alfieri sich zu vielen seiner Dramen durch andere Dichtungen, die denselben Gegenstand behandelten, anregen ließ. Er glaubte zwar grade hierin seine Stärke zu zeigen. „Wenn man unter Erfindung — heißt es bei ihm — auch noch die Fähigkeit versteht, das, was Andere bereits darstellten, in ganz neuer Weise zur Erscheinung zu bringen, so wage ich auch zu glauben, daß kein anderer Dichter erfinderischer war, als ich."

Allein sein Freund Caluso wußte sehr wohl, warum er ihn schon frühe ermahnte, nie beim Schaffen eines Dramas das denselben Gegenstand behandelnde Werk eines anderen zu lesen, er fand ohne Zweifel, daß Alfieri, um überall originell zu erscheinen, sich nicht selten zu gesuchten Abweichungeu verleiten ließ.

Was aber ist es wohl dann, was bei all diesen Mängeln den Dramen Alfieri's doch eine so große Wirkung und Bedeutung gab, daß man ihn nicht nur zu den ersten Dichtern seiner Nation, sondern zu den bedeutenderen tragischen Dichtern überhaupt stellen konnte? Es ist die Einsicht, die er, wenn auch gewiß nicht in das

Wesen des Tragischen, so doch in das des Dramatischen hatte. Alfieri's Sprache ist fast immer dramatisch, selbst wo sie rhetorisch wird; wie seine Scenen immer dramatisch bewegt erscheinen, selbst wo sie einen Stillstand der Handlung bedingen. Er kannte das Geheimniß der dramatischen Accente und Rhythmen, er besaß die Kunst, den Gedanken zum Ausdruck der Empfindung zu machen und in zusammenfassender Kürze die Gewalt des Ausdrucks zu finden, die in der außerordentlichen Erregbarkeit, in der wuchtigen Leidenschaftlichkeit seiner Natur und in der Energie seiner Willenskraft wurzelten. Leidenschaft und Willenskraft sind aber zwei der mächtigsten Hebel der tragischen Charakteristik und des hohen dramatischen Ausdrucks. Sie machen allein den tragischen Dichter zwar nicht, aber sie tragen außerordentlich dazu bei, ihn zu machen. Alfieri besaß sie in einem seltenen Grade. Sie täuschen, wie über die Enge und Kargheit seiner eigenen Natur, so über die der Gestalten, welche er schuf, und die er mit beiden ausstattete. Das, was die Schwäche seiner Tragödien bildet: die Armuth an Handlung, die Abstraction der Charakteristik, bildet auch ihre Stärke. Denn nur sie gestatteten ihm, seinen Gestalten die stylvolle Bedeutung zu geben, für welche bei einer reicheren Composition, bei einer größeren Mannichfaltigkeit der Beziehungen die Einseitigkeit und Kargheit seiner Natur, bei einer, wie Goethe es ausgedrückt hat, gewissen „Trockenheit der Einbildungskraft“ nicht ausgereicht haben würde. Aber auch das, was man ihm noch poetisch als Schwäche und Fehler anrechnen muß, sein beschränktes Freiheitspathos, sein Tyrannenhaß, die ihn nicht selten zur einseitigen Auffassung der darzustellenden Begebenheiten und Charaktere, zu einer ganz ungleichen Vertheilung von Schatten und Licht verleiteten, hat ihm von seinen Landsleuten noch zum Vorzug angerechnet werden können. Alfieri ist der Apostel der italienischen Freiheit, des italienischen Patriotismus. Er hat vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur national-politischen Erhebung und Befreiung seines Vaterlandes beigetragen, obschon er nur politisches Pathos besaß, und kein eigentlicher politischer Charakter war. Die Einseitigkeit dieses Pathos war diesen Wirkungen nur förderlich. Alfieri sollte es noch erleben, daß ein großer Theil der monarchischen Staaten Italiens sich in Republiken verwandelte, doch gewann er kein sympathisches Verhältniß dazu, weil

es unter französischem Einfluß geschah und die Gewaltherrschaft der Fremden dahinter stand. Zur selben Zeit, da der Freiheitsgeist, welcher Alfieri's Werke durchweht, in der Nation erst tiefere Wurzeln zu schlagen begann, hatte in ihm der Begriff der nationalen Freiheit schon eine bedeutende Wandlung erfahren.

Wie groß der Umschwung war, der sich in Italien unter den Einwirkungen der französischen Revolution und ihrer kriegerischen Erfolge in den Geistern vollzog, läßt sich am besten an der Wandlung eines Mannes, wie Abate Monti, erkennen, der hierin als der vollständigste Gegensatz zu Alfieri erscheint.

Vincenzo Monti[1]) wurde am 19. Februar 1754[2]) bei Fusignano im Ferraresischen geboren. Seine erste Bildung empfing er im Seminar zu Faenza, wovon ihm der Name Abate verblieb, obschon er später den Stiftsanzug wieder ablegte. In Ferrara vollendete er seine Studien. 1778 nahm ihn der Cardinal Borghese mit sich nach Rom. Mit großer Erregbarkeit des Geistes und feinsinniger Anempfindung verband er ein ungewöhnliches poetisches Talent, welches er hauptsächlich unter dem Einflusse Vergil's und Dante's ausbildete. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte aus, so 1776 durch seine Visione d'Ezechiel und etwas später (1780) in Rom durch La belleza dell' universo, welches die Aufmerksamkeit des Duca Luigi Braschi Oresti, eines Neffen des Papstes Pius VI., erregte, der ihn als Privatsecretär in seine Dienste nahm. Hier schrieb er im Wetteifer mit Alfieri's Virginia und Antigone die Tragödien Aristodemo (1875) und Galcotta Manfredi. In welchem von Alfieri abweichenden Geiste, läßt sich aus seiner Bassvilliana erkennen, jenem berühmten Gedicht, welches die Ermordung des durch seine revolutionären Umtriebe mißliebigen französischen Gesandtschaftssecretärs Basseville durch den wider ihn aufgeregten Pöbel (13. Januar 1793) veranlaßte und in welchem er mit flammendem Eifer gegen den Geist der Revolution für das Königthum eintrat. Gleichwohl konnte derselbe Dichter

---

[1]) Seine Werke erschienen 1839 gesammelt in Mailand, 6 Bde. — Siehe über ihn Tipaldo, Biografie degli Ital. illustre etc. Ven. 1844.

[2]) Roux, Hist. de la littér. italienne contemp., Paris 1870, sagt den 17. Februar.

nur kurze Zeit später die von Begeisterung für die revolutionäre Freiheit überströmenden und gegen das Papstthum gerichteten Gedichte Il pericolo und La fantasma schreiben. Aus diesem veränderten Geiste ging auch seine dritte und bedeutendste Tragödie Cajo Gracco hervor, welche 1799 in Paris, wohin er sich nach der Schlacht bei Marengo vor den österreichisch-russischen Truppen geflüchtet hatte, entstand, nachdem er nur kurz voher auch Suwarow wieder besungen hatte. Dieser leichten Erregbarkeit des Geistes und Wankelmüthigkeit des Charakters entspricht es ferner, daß er nur kurze Zeit später seine Muse in den Dienst des französischen Imperators stellte und nach der Rückkehr der Oesterreicher auch wieder diese als Befreier feierte, als reuiger Sünder in den Schoß der von ihm einst geschmähten römischen Kirche zurückkehrte und am 13. October 1828 zu Mailand unter ihren Segnungen starb. Auch hatte Monti ein deutliches Bewußtsein von all diesen Schwankungen und seiner Unzuverlässigkeit. „Ich schlage — schrieb er einmal an Cesarotti — die pindarische Saite für den Kaiser Napoleon jetzt an. Die Regierung hat es befohlen und ich muß gehorchen. Gott gebe, daß die Liebe zum Vaterlande mich nicht zu unmäßiger Freiheit der Gedanken verleite und ich dem Helden die gebührende Ehre gebe, ohne an der Bürgerpflicht zum Verräther zu werden. Ich gehe einen Weg, auf dem der Wunsch der Nation nur wenig mit der Politik übereinstimmt, und ich fürchte, mich in's Verderben zu stürzen. Der heilige Apollo stehe mir bei!"

Monti's allgemein poetisches Talent war ungleich stärker, als sein dramatisches. Besonders sein Aristodemo ist fast alles derartigen Interesses baar. Sein Galeotto Manfredi ist eine Eifersuchtstragödie, deren weiblicher Othello Matilda Bentivoglio und deren Jago Zambrino heißt. Indeß ist die Eifersucht hier nicht ohne Grund. Manfredi, der Gemahl Matilda's, liebt die schöne Elisa und Elisa erwidert diese Liebe, ohne daß anfangs beide von der Liebe des Anderen wissen. Zambrino wirft nun seine Eifersuchtssaat in das Herz der Matilda. Auch nachdem die Liebenden sich ihrer wechselseitigen Gefühle bewußt worden sind, zeigen sich beide zur Entsagung bereit. Es ist die Verblendung Matilda's, welche den tragischen Ausgang herbeiführt, dem Manfredi zum Opfer fällt. — In Cajo Gracco führt der Dichter seinen Helden

mit Umstellung der historischen Thatsachen unmittelbar, doch in sehr wirksamer Weise, in die Katastrophe ein, indem er den bereits um Macht und Ansehen gekommenen Gracco in demselben Augenblicke nach Rom zurückkehren läßt, in welchem sein Schwager Scipio Emiliano durch den Volkstribun Fulvio heimlich ermordet wird. Dieser Mord bietet für die Gegenpartei die Handhabe, um Gracco, der sich der Volksgunst wieder bemächtigt, auf's Neue zu stürzen. Besonders die auf dem Forum spielenden Scenen, auf welche wohl Shakespeare eingewirkt hat, sind von großer dramatischer Kraft und volksthümlichem Leben. Die an der Leiche Scipio's gehaltene Rede des Consuls Opimio bringt die Entscheidung. Gracco wird in das Schicksal des Fulvio verflochten. Seine Mutter Cornelia reicht ihm zuletzt selber den Dolch, um sich der Rache der Adelspartei zu entziehen. — Das Pathos dieser Tragödie ist ungleich wärmer, als das des Alfieri, allein es fehlt ihr die gedrungene Geschlossenheit des Aufbaus, die dessen tragische Dichtungen auszeichnet. Dagegen ist es nöthig, das Verdienst Monti's um die Reinheit der Sprache und das Stylvolle ihrer Behandlung noch zu betonen.

Von den Dichtern, welche in diesem Zeitraum unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's für die tragische Bühne der Italiener schrieben, sind die Gebrüder Pindemonte noch die bedeutendsten. Von ihnen ist für uns der ältere, 1751 zu Verona geborene Giovanni, der wichtigere, schon weil er der fruchtbarere ist. Es liegen von ihm nicht weniger als vie. Bände Tragödien vor, welche 1804 erschienen und von denen der letzte Band auch einen Discorso sul teatro enthält. Er empfing seine Erziehung im Collegio de' Nobili zu Parma, trat dann in den Staatsdienst, bekleidete von 1788—89 die Stelle eines Podesta zu Brescia und schloß sich später der revolutionären Partei an. Gleich seine erste Tragödie I baccanali, (1774), hatte einen großen Erfolg. Dieser blieb ihm bis an's Ende seiner dramatischen Laufbahn treu. Er vereinigte außergewöhnliches Bühnentalent mit dramatischer Kraft und wußte seine Stücke sehr geschickt mit den Interessen und Tendenzen der Zeit zu verbinden. Am freiesten geschah das in seiner Tragödie Adelino e Roberto, welche 1799 zuerst unter dem Namen L'atto di fede auf dem Theater zu Mailand mit dem außerordentlichsten Erfolge gegeben wurde. Sie war gegen die Priester und Priesterherrschaft gerichtet.

„Der Fehler des theatralisch wirksamen Stückes liegt — wie Klein es ausgedrückt hat — darin, daß ein historisch und tragisch angelegtes Drama in ein bürgerliches Familienschauspiel über- und in ein Spektakelstück ausgeht."

Der im Jahre 1753 zu Verona geborene Ippolito Pindemonte ist ungleich bedeutender in seinen lyrischen und epischen Dichtungen als durch seine dramatische Thätigkeit. Er studirte im Adelsstifte zu Modena, bildete sich dann noch weiter durch Reisen aus, lernte in Paris Alfieri persönlich kennen, und wurde von diesem für die Freiheitsideen der Zeit begeistert, wovon er jedoch später wieder zurückkam. Er übersetzte die Berenice des Racine und schrieb einen Arminio, dessen Held aber nicht der Befreier seines Vaterlandes, sondern vielmehr der sich die königliche Macht anmaßende Häuptling ist. Auch hier ist die fortgeschrittene Bühnentechnik die hervortretendste Eigenschaft, doch ist das zuweilen in's Rührende übergehende Pathos zugleich noch ein wärmeres, als das des Alfieridramas. Die Einflüsse germanischen Geistes machen sich hierin mit geltend, worauf der germanische Stoff auch schon hinweist.

XIV.
Die Tragödie des 19. Jahrhunderts.

Entstehung einer neuen aufklärenden, sentimentalen und romantischen Dichtung. — Begriff des Romantischen. — Gegensätze darin. — Entstehung einer italienischen Romantik. — Ugo Foscolo. — Die romantische Theorie: Giov. Torti und Ermes Visconti. — Politische Einflüsse. — Die revolutionäre Entwicklung des nationalen Geistes. — Die Mailänder literarischen Gruppen. Der Conciliatore und die Biblioteca italiana. — Silvio Pellico. — Alessandro Manzoni und das neue historische Drama. — Die Florentiner Schriftstellergruppe. — Giov. Batt. Niccolini. — Carlo Marenco. — Francesco Benedetti; der Herzog Ventignano; Franc. Salfi; Tedaldi Fores; Christoforis; Sabattini; Pieri. — Die neueste Entwicklung. Die classischen Nachahmer und Eklektiker: Paolo Giacometti; Bologna; Battaglia; Zamboni; Morelli; Barattini. — Das idyllische Drama des Leop. Marenco; das indische Drama des Gubernatis; das geistliche Drama des Gazzoletti und Cabianca. — Die philologisch-naturalistische Richtung: Das pedantisch-philologisch-historische Drama: Bettoli; Barrili; Salmini. — Die romantisch-naturalistischen Coloristen: Cavalotti und Cossa.

Die von England ausgehende sensualistische Philosophie, welche zunächst vorzüglich in Frankreich tiefere Wurzeln geschlagen, aber auch auf

alle übrigen europäischen Staaten allmählich ihren Einfluß ausgeübt hat, wirkte, indem sie die subjective Quelle aller menschlichen Erkenntniß und die subjective Bedeutung dieser letzteren immer mehr aufhellte, besonders fördernd auf die Entwicklung der Subjectivität der einzelnen Individuen ein. Diese Entwicklung mußte eine doppelte Richtung einschlagen, weil jene Einwirkung nicht auf das Gebiet des Verstandeslebens, an das jene Philosophie sich zunächst gewendet hatte, beschränkt blieb, sondern auch auf das des Gemüthes hinübergriff. Dies hatte zwei verschiedene Erscheinungen im Culturleben der Völker zur Folge: die Aufklärung und die Empfindsamkeit. Jene suchte die Subjectivität im Denken, diese die subjective Empfindung von jeder Fessel zu befreien und in ihr seit lange verkümmertes Recht einzusetzen. Sie hätten am liebsten keine anderen als die aus ihrer Natur fließenden Rechte mehr anerkannt. Diese beiden Richtungen machten sich natürlich auch auf dem Gebiete der Phantasie geltend, gingen aber hierbei mehr oder weniger in einander über. Wenn sie sich der Phantasie oft nur als Mittel zu ihren Zwecken bedienten, so suchte sich diese ihrer wohl auch zu ihrer eignen subjectiven Befreiung zu bemächtigen. Es trat so neben einer Poesie der Aufklärung, die immer einen tendenziösen Charakter hatte, eine Poesie der Empfindsamkeit und eine neue romantische Poesie hervor. Inzwischen bestand diese wie die romantische Poesie überhaupt keineswegs nur, wie man zuweilen zu glauben scheint, in der bloßen Regellosigkeit, in der bloßen Willkür der Phantasie, selbst wenn diese die geistvollste wäre, oder in bloßer Phantastik, sondern auch sie blieb, wie alle Poesie, den allgemeinsten Forderungen der Kunst unterworfen, d. h. sie hatte eben nicht blos die Phantasie, sondern zugleich Verstand und Gemüth, besonders aber das letzte, insofern es die eigentliche Quelle und Wurzel der Subjectivität des Geistes ist, zu befriedigen. Weder das Phantastische, noch das Wunderbare, sind daher an sich schon entscheidende Merkmale des Romantischen, das keineswegs erst zu dieser Zeit in's Leben trat, noch ein ausschließliches Product des modernen Geistes ist, sondern durch diesen nur eine andere Form, einen andern Inhalt erhielt, im Wesentlichen aber in der geistigen Natur der germanischen Völker wurzelt; sich aber natürlich um so reicher und bedeutender entfalten konnte, je mehr das subjective

Leben, aus dem es entsprang, zur Entwicklung gelangte. Wohl ist das Romantische vielfach mit dem Phantastischen und Wunderbaren verbunden, wohl mag beides in dieser Verbindung seine höchste Blüthe finden, doch ist diese Verbindung dem Romantischen ebensowenig nothwendig, als das Phantastische uud Wunderbare von der klassischen Kunst und Dichtung ausgeschlossen sind. Aeschylos, Sophokles und Euripides haben sich des Wunderbaren so gut wie die romantischen Dichter bedient und Aristophanes hat es noch mit dem Phantastischen verbunden. Umgekehrt fehlt es der Dichtung, die man romantisch nennt, keineswegs an Werken, welche das Wunderbare und Phantastische von sich ausgeschlossen haben.

Der Begriff des Romantischen hat von der sogenannten Schule der Romantiker eine Einengung erfahren, welche im Widerspruch steht mit der Anwendung, welche sowohl im gewöhnlichen Leben, als von dem Literarhistoriker von diesem Begriffe gemacht wird. Dies hat zu einer Trübung und Unsicherheit desselben geführt, so daß er den Erscheinungen, von denen er ursprünglich abgeleitet worden, nicht mehr entspricht. Wenn man jedoch jedem Einzelnen das Recht zugestehen wollte, die Begriffe sich willkürlich auszulegen und anzuwenden, so würde zuletzt eine Verständigung gar nicht mehr möglich sein. Andrerseits wird man aber um die Fortbildung eines Begriffs auch wieder so lange bemüht sein müssen, bis er alle unter ihn fallenden Erscheinungen vollständig umfaßt. Wer unter dem Romantischen nur das Wunderbare und Phantastische versteht, wer dieses zum unerläßlichen Merkmal desselben macht, wird eine Menge Erscheinungen davon ausschließen, die man im gewöhnlichen Leben wie in den wissenschaftlichen Werken mit diesem Namen bezeichnet und die insbesondere nicht unter den Begriff des Classischen fallen.

Das Wunderbare und das Phantastische gehören nur insofern in das Gebiet des Romantischen, als ihre Erscheinungen zugleich auf das Gemüth bezogen sind und eine befreiende Wirkung auf dieses ausüben. Weil aber erst dieses letztere ein entscheidendes Merkmal dafür ist, wird auch jede andere Darstellung, welche die Phantasie in lebhafter Weise in's Spiel setzt, erst dadurch romantisch werden, daß sie ebenfalls in solcher Art auf das Gemüth wirkt. Daher Shakespeare und Calderon, welche dies überall thun, selbst da noch

romantische Dichter bleiben, wo sie das Wunderbare von ihrer Darstellung ausschließen, wie z. B. ersterer in Heinrich IV. Nur deshalb können Manzoni und selbst Victor Hugo mit zu den romantischen Dichtern gerechnet werden. Aus gleichem Grunde wird man aber auch Goethe's Götz von Berlichingen und Schiller's Räuber schon zu den romantischen Dichtungen zählen müssen. Es ist daher unrichtig, zu glauben, daß die katholisirende und die mittelalterliche Tendenz ein entscheidendes Merkmal für das Romantische sei. Allerdings entlehnt die Romantik ihre Stoffe mit Vorliebe dem Mittelalter, weil in diesem der romantische Geist vielfach lebendig war und die Ferne der Zeit der Phantasie ein freieres Spiel gestattet, indem sie dieselbe den bindenden Bedingungen der eignen Zeit enthebt. Die Ferne, daher auch das Jenseit, ist der romantischen Darstellung, welche die Phantasie gern durch einen größeren Reichthum der Beziehungen in's Spiel setzt, überhaupt günstig, weil sie gleichsam eine unendliche Perspective in diese eröffnet, im Gegensatz zu der classischen Darstellungsweise, die ihren Gegenstand nicht in der Mannigfaltigkeit seiner Beziehungen, also nicht stimmungsvoll oder malerisch, sondern so viel als möglich von dieser Beziehung losgelöst, frei und ohne Hintergrund, nur um seiner selbst willen, d. i. also plastisch, darzustellen liebt. Der Glaube muß im Romantischen natürlich eine große Rolle spielen, doch nur insofern er eine der mächtigsten Erscheinungen des Gemüthslebens ist. Gleichwohl ist grade der orthodoxe Kirchenglaube für die Entwicklung des Romantischen mehr eine Fessel als ein Hebel gewesen, weil dessen Satzungen der freien Entfaltung der Subjectivität des Geistes hinderlich sind, daher auch die Wirkungen der katholischen Romantik des spanischen Dramas weit kühlere, engere, stimmungslosere sind, als die des romantischen Dramas des protestantischen Shakespeare. Jenes erscheint minder tief und minder mannigfaltig auf das Gemüth als dieses bezogen, es eröffnet daher eine ungleich geringere Perspective der Beziehungen, wodurch es auch minder stimmungsvoll ist. Hiermit stimmt überein, daß es nicht die spanische Dichtung war, welche in Frankreich, Italien und Deutschland trotz ihrem langen Einfluß auf diese Länder daselbst eine eigene, nationale romantische Dichtung in's Leben rief, sondern dies erst der germanischen, nordischen, und ganz besonders der Shakespeare'schen

Dichtung vorbehalten geblieben ist. Wohl haben die Spanier später ebenfalls auf die sogenannte romantische Schule einen großen Einfluß mit ausgeübt, doch außer, daß diese Schule schon eine Romantik in Deutschland vorfand, waren die Einwirkungen Shakespeare's auf sie auch immer noch größere. Ja der bedeutendste Dramatiker dieser Schule, Kleist, erscheint von den Spaniern nur wenig beeinflußt.

Beruht demnach die Romantik wesentlich auf der Entwicklung des subjectiven Geistes in seiner Totalität, mit besonderer Beziehung der Phantasie auf das Gemüth, so wird sie auch ebenso verschiedene Formen annehmen können, als dies der verschiedenen Natur der geistigen Subjectivität einer Zeit, eines Volkes, ja ihrer Individuen entspricht. Woraus sich erklärt, daß die Romantik einer und derselben Zeit bei verschiedenen Völkern und Nationen eine wesentlich andere Gestalt gewinnen konnte, wie zu Ausgang des 16. Jahrhunderts die katholische, noch unmittelbar dem Geiste des Mittelalters entsprungene Romantik der Spanier, und die protestantische, dem Geiste des Mittelalters völlig abgewendete Romantik der Engländer. Daher es auch wieder nicht Wunder nehmen kann, zwei Jahrhunderte später zu sehen, daß die Romantik der Deutschen und Italiener gleichzeitig ganz entgegengesetzte Erscheinungen darbot, daß sie dort in den Werken der sogenannten romantischen Schule zum Theil eine katholisirende, dem Geiste des Mittelalters zugewandte Richtung nahm, hier dagegen zum Theil einen revolutionären, ganz nur vom Geiste der Neuzeit bewegten Charakter gewann. Eben so erklärlich ist es nun auch, daß sowohl hier wie dort in den Erscheinungen der Romantik wieder individuelle Gegensätze und durch sie bedingte Richtungen hervortreten.

Die italienische neue Romantik wird gewöhnlich auf die Uebersetzung des Ossian von Cesarotti zurückgeführt, Ugo Foscolo aber als derjenige bezeichnet, in dem sie zuerst eine nationale Bedeutung gewann.

Ugo Foscolo [1]) ward am 26. Januar 1776 auf der Insel

---

[1]) Giuseppe Pecchio, Vita di Ugo Foscolo, Lugano 1833. — Carrer, vita etc. Ven. 1842. — Prose e poesie edite e inedite di Ugo Foscolo. Ven. 1842, sowie später Fir. 1851, und Mil. 1875. Siehe auch Klein, a. a. O. VII. S. 88.

Zante, wo sein Vater, den er sehr zeitig verlor, venetianischer Gouverneur war, geboren. Er genoß seine Bildung zuerst in Spalato, später bezog er die Universität zu Padua, wo Cesarotti zu seinen Lehrern gehörte. Sein feuriger Geist sog mit Begier die romantische Welt Ossian's, nicht minder aber auch die in der Zeit liegenden patriotischen und revolutionären Ideen in sich ein. Wie die meisten von diesen ergriffenen Jünglinge seiner Nation sah er zunächst in Napoleon nur den Landsmann und den Befreier Italiens, als welchen er ihn auch in einer Ode besang. Zu dieser Zeit war er auch mit dem damals gleichgesinnten Monti befreundet, mit dem er jedoch später zerfiel, obschon auch er eine geistige Metamorphose durchlief. Die Abtretung Venedigs an Oesterreich machte ihn zu einem erbitterten Gegner des Corsen. Er schrieb nicht nur, er kämpfte auch mit den Waffen für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes. Nach der Schlacht von Marengo trat er aber aus der cisalpinischen Legion, in der er unter Massena gefochten. Inzwischen war er immer zugleich poetisch thätig gewesen. Schon 1796 hatte er seine Lettere di due amanti unabhängig von Goethe's Werther, unmittelbar aus eignen, dem Goethe'schen Verhältnisse zu Charlotte Kestner außerordentlich ähnlichen Erlebnissen, geschrieben. Den Goethe'schen Werther las er erst später. Doch veranlaßte ihn dieser zu einer Ueberarbeitung des Romans, der erst jetzt die Briefform gewann und 1802 unter dem Titel Ultime lettere di Jacopo Ortis [1]) im Drucke erschien. Der Erfolg war ein sensationeller. Foscolo führte damit die weltschmerzliche Stimmung ein, in der sich die schöngeistige italienische Literatur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe bewegte und sich wohl selber beliebäugelte. Sie wurde durch sein berühmtes Gedicht I sepolcri (1807) noch weiter gefördert. Es war von Gray's „Elegie auf einem Kirchhofe" angeregt worden, nachdem ihn Ippolito Pindemonte mit einem ähnlichen Gedicht schon vorausgegangen war. In diesen Gedichten, in seinem Inno alle Grazie (1810), in seiner Antrittsrede Dell' origine e dell' uffizio delle Letteratura, als Universitätsprofessor zu Pavia (eine Stellung, in die er 1808 eintrat, die er aber noch in demselben Jahre wieder aufgeben mußte, weil die

[1]) Deutsch von Lautsch 2. A. Leipzig 1847, und Seubert, ebendas. 1870.

Lehrstühle der Poesie und Beredsamkeit zu Pavia, Padua und Bologna aufgehoben wurden), nicht aber in seinen Dramen Ajace (1811) Tieste und Ricciarda (1813) liegt die Stärke und Bedeutung dieses Dichters.

Die Wiederherstellung der österreichischen Herrschaft in Italien nöthigte denselben zur Flucht; zuerst nach der Schweiz, dann nach England. Schon immer hatte er sein Leben zwischen poetischer und patriotischer Thätigkeit, und zwischen Lebens- und Sinnengenuß getheilt. In England wurde er in den Strudel der großen Welt und durch ihn mehr und mehr in letzteren gerissen. Seine Productivität fing an, sich zu erschöpfen, und doch drängte ihn das Bedürfniß immer mehr zu ihr hin. Auf eine kurze Zeit des Glanzes, folgte eine andre der Entbehrung. Doch nahm sich die englische Aristokratie endlich doch wieder ihres Schoßkindes an. Am 10. October 1827, nach längerer Kränklichkeit, in Turnham Green bei London beschloß dieser Dichter sein Leben.

Als Dramatiker stand Foscolo unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's, jedoch herrschte der des ersteren bei ihm vor. Romantischer Geist machte sich nur entschiedener in seiner Ricciarda geltend, vielleicht schon mit unter der Einwirkung der Byron'schen Dichtung. Aber auch in ihr hielt er noch an der Einfachheit einer nur fünf Personen umfassenden Handlung fest. Das Romantische spricht sich darin vornehmlich in der grellen, doch stimmungsvollen Beleuchtung der Situation und in der verstärkten Affecterregung aus. Bruder-, Gatten-, Kindesmord, womöglich mit Blutschande verbunden, oder doch hart an sie streifend, sind die bevorzugten Themen der romantischen Dramen der Italiener. Die tragische Wirkung besteht hauptsächlich in der marternden Vorbereitung, in der quälerisch spannenden Verzögerung einer entsetzlichen Katastrophe, welche den Zuschauer zwischen Hoffnung und Furcht hin und her wirft. Zwischen den Haß zweier Brüder tritt hier die Liebe der Kinder, die aber jenem, wenn auch nur einseitig, zum Opfer fällt. Guelfo ersticht seine Tochter Ricciarda und, nachdem dies geschehen, sich selbst. Guido, der Geliebte Ricciarda's, kommt mit einer leichten Verwundung davon und hält es für klüger, am Leben zu bleiben.

Wichtiger als die unmittelbaren Einwirkungen Foscolo's auf

die Entwicklung der italienischen Tragödie war die mittelbare, welche er auf die Entwicklung einer romantischen Schule im Gegensatze zu der damals hauptsächlich durch Monti vertretenen classischen überhaupt ausübte. Im Jahre 1818 stellten zwei junge talentvolle Männer, Giovanni Torti und Ermes Visconti, eine Theorie des nationalen Romanticismus auf, welche von der Gegenpartei nicht ohne Anfechtung blieb, von einem ihrer geistvollsten Anhänger, Paride Zajatti jedoch, welcher der neuen Anschauungsweise zuneigte, auch eine umsichtige Würdigung erfuhr. Mailand wurde zunächst der literarische Mittelpunkt des Kampfes beider Parteien. Hier trat im Jahre 1819 das Journal Il conciliatore als Organ der romantischen Schule, dessen Begründer Silvio Pellico und dessen bedeutendste Mitarbeiter, unter anderen Manzoni, Romagnesi, Gioja, Pecchio, Sismondi, Ermes Visconti, Berchet waren, der schon 1816 begründeten Zeitschrift der classischen Partei, der Biblioteca italiana, deren Redacteur Acerbi war und zu deren Mitarbeitern, außer Monti, der Graf Perticari, der Cavaliere Londonio, Gherardini, Antonio Cesari und Zajatti gehörten. Diese literarischen Parteien standen aber schon deshalb in einem bestimmten Zusammenhange mit den geheimen politischen Gesellschaften, die damals über ganz Italien verbreitet waren, weil einzelne ihrer Mitglieder auch zu diesen gehörten. Der Sieg der Reaction war ein so vollständiger gewesen und ihre Herrschaft eine so strenge, daß der Patriotismus und der Freiheitstrieb zur Verschwörung getrieben wurden und eine öffentliche Aeußerung derselben nur noch im Gewande der poetischen Umkleidung möglich war. Was die Reaction in ihren Erfolgen begünstigt hatte, war der Umstand, daß nur die Kreise des Adels und der Gelehrten von den patriotischen und revolutionären Ideen bisher ergriffen worden, diese aber noch nicht in die Masse des Volkes gedrungen waren.

Von jenen Geheimbünden war der der Carbonari der weitaus bedeutendste. Er hatte ursprünglich eine mystisch-religiöse Grundlage. Nachdem er aber auch vom Papst und der Geistlichkeit mit verfolgt wurde, nahm er einen demokratischen, rationalistischen Charakter an, was einen Gegenbund in's Leben rief, der die Interessen des Papstthums verfocht und für die weltliche und geistliche Herrschaft der Kirche eintrat. Beide zerfielen wieder in be-

stimmte Parteien, welche theils durch die verschiedenen zwischen den gemäßigten und extremen Anschauungen liegenden Abstufungen, theils durch die Verschiedenheit der Interessen der verschiedenen Staaten Italiens hervorgerufen worden waren. Trotz der hierdurch bedingten Gegensätze kamen sie aber alle in dem Hasse gegen die Fremdherrschaft und in dem Verlangen, diese von sich abzuwerfen, überein.

Der Conciliatore wurde schon 1820 wieder unterdrückt und viele seiner Mitarbeiter wegen Verdachts hochverrätherischer Umtriebe eingezogen und zu mehr oder minder großen Strafen, zum Theil ganz unschuldig, verurtheilt. Von ihnen ist für die vorliegende Geschichte einzig Silvio Pellico von einiger Wichtigkeit.

Silvio Pellico [1]) wurde am 24. Juni 1789 zu Saluzzo geboren. Der verdiente Dichter Onorato Pellico war sein Vater. Politischen Verfolgungen zu entgehen, hatte sich dieser kurz nach der Geburt jenes Sohnes nach Pignerolles gewendet, wo Silvio seine erste Erziehung vom Abate Manarelli empfing. Silvio sog also schon früh freisinnige, patriotische Ideen ein, doch auch an religiösen Eindrücken fehlte es nicht. Ebensowenig an poetischen und zwar dramatischen Anregungen, da sein Vater es als einen fördernden Theil des Unterrichts seiner Söhne betrachtete, sie Bruchstücke von Schauspielen auswendig lernen zu lassen. Eine mächtige Anregung erhielt seine Phantasie durch die Geschichte der eisernen Maske, die zum Theil hier gespielt hatte und die ihm sein Vater gelegentlich eines Besuchs der Staatsgefängnisse erzählte. Schon mit 10 Jahren schrieb er eine Tragödie, deren Stoff der Cesarotti'schen Uebersetzung Ossian's entnommen war, die also ebenfalls schon sehr früh einen mächtigen Eindruck auf ihn ausgeübt hatte. Mit 16 Jahren wurde er von einem Verwandten für längere Zeit mit nach Lyon genommen, wo er sich literarischen Studien widmete. Nach vierjährigem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Mailand zurück, wohin sein Vater durch die politischen Veränderungen zurückgerufen worden war und eine Anstellung im Kriegs-

[1]) Chiala, Vita di Silv. Pellico (Fir. 1852). Giorgio Briano, Vita etc. (Torino 1854). Bourdon, Silv. Pellico sa vie et sa mort. 6. Edit. (Paris 1875). Opere di S. P. (Padua 1831, Turin 1837). Auch die Wagner'sche Ausgabe, Leipzig 1834, deutsch von Kannegießer.

ministerium erhalten hatte. Auch Silvio erhielt die Stelle eines Professors am Militärwaisenhause. Er trat jetzt in engen Verkehr mit Monti und Foscolo, die sich noch nicht gegnerisch gegenüber standen. Zu dieser Zeit sah er auf einem kleinen Theater die später so berühmte Schauspielerin Carlotta Marchionni als ein noch zartes und bleiches Mädchen spielen. Der Eindruck war gleichwohl so mächtig, daß er sich, wie er sagt, dabei Dante's Francesca da Rimini erinnert habe und ihm die Idee gekommen sei, diesen Stoff in einer Tragödie zu bearbeiten, deren Ruhm jene Darstellerin später durch ganz Italien trug. Ich glaube jedoch, daß Foscolo's Tieste wohl auch darauf eingewirkt hat, da seine Francesca zu diesem in einem gewissen Gegensatze steht. Auch Monti's Galeotto Manfredi enthält verwandte Verhältnisse.

Man erzählt eine Anekdote, nach welcher Pellico seine Francesca dem Foscolo zum Lesen gegeben und dieser ihm gerathen haben soll, sie in's Feuer zu werfen, wogegen eine andere Tragödie desselben, Laodicaea, von ihm sehr hoch gestellt worden sei. Pellico habe jedoch die letztere in's Feuer geworfen, die Francesca zu seinem ewigen Ruhm aber zur Aufführung gebracht. Pellico selbst widerspricht dieser Nachricht durch die ausdrückliche Erklärung, daß er nie eine Laodicaea geschrieben habe, wohl aber einen Laodamio, der aber Manuscript geblieben sei. Bei dem Grafen Porro Lambertenghi, in dessen Haus er inzwischen als Erzieher getreten war, lernte er allmählich die berühmtesten Männer der Zeit, Volta, Manzoni, Chiosa, Lodovico di Breme, A. W. Schlegel, Thorwaldsen, Brougham, Davis und Byron, kennen. Besonders dieser übte auf ihn und seine Dramen eine tiefe und was die letzteren betrifft, eine wie ich glaube, verhängnißvolle Wirkung aus. 1819 trat Pellico, wie schon berührt, an die Spitze des Conciliatore. Schon vorher mußte er der Behörde aber verdächtig geworden sein, da man dem Erscheinen seiner zweiten Tragödie Eufemio da Messina große Schwierigkeiten in den Weg legte und allerlei gefährliche Beziehungen in ihr witterte. Der Druck wurde schließlich nur unter der Bedingung erlaubt, daß sie nie zur Aufführung gelangen dürfe. Pellico erklärt übrigens ausdrücklich, daß sowohl diese Dichtung, wie auch der Conte di Carmagnola Manzoni's keinerlei Einfluß von der Zeitschrift Il Conciliatore erfuhren, der überhaupt,

wie schon sein Name sagt, eine vermittelnde Tendenz hatte, und sich die Aufgabe stellte, den Glauben mit der Vernunft, das Schöne mit dem Wahren zu versöhnen. Am 13. October 1820 wurde Silvio Pellico unter nichtigem Vorwand gefänglich eingezogen und nachdem er zwei Jahre unter den Bleidächern Venedigs geschmachtet hatte, ohne genügenden Grund zum Tode verurtheilt; nur durch die Zwischenkunft der Kaiserin aber zu 15jähriger Haft auf dem Spielberge begnadigt, welche durch dieselbe Vermittlung noch abgekürzt und am 1. August 1830 aufgehoben ward.

Pellico hatte unter den Bleidächern Venedigs die beiden Tragödien Ester d'Engaddi und Iginia d'Asti, sowie 1823 auf dem Spielberge die Tragödie Leoniero da Dertona gedichtet. Auch einige Gesänge waren hier noch entstanden. Später schwieg seine Muse, doch nur, weil ihr auf's Grausamste alle Mittel, die Gedanken festzuhalten, entzogen wurden. Gleich nach seiner Befreiung veröffentlichte er jene beiden ersten Tragödien durch den Druck. 1832 folgte seine Leoniero, sowie Gismonda da Mendriso und Erodias; 1833 sein Tommaso Moro und I miei prigioni, deren Veröffentlichung ihm nur erst nach Ueberwindung der größten Schwierigkeiten bewilligt worden war. Man hatte die Gefahr dieses Buches geahnt, welches durch die einfache, aber darum um so ergreifendere Wahrheit der Schilderung gewiß nicht wenig zum Sturze der österreichischen Herrschaft in Italien beigetragen hat. 1834 veröffentlichte er noch sein Buch Dei doveri degli uomini und 1837 seine lyrischen Dichtungen. Von diesem Jahre an, in dem ihm der Tod die Mutter entriß, hat er kein Werk mehr veröffentlicht, obschon er in stiller Zurückgezogenheit noch zwei Dramen entwarf. Auch gerieth er bald in Vergessenheit. Der Ueberschätzung seiner Werke war nur zu bald eine zu große Unterschätzung gefolgt. Klein hatte Recht, sich dem absprechenden Urtheile Ruth's „Pellico war kein starker Geist und wäre ohne seine Prigioni wohl nie aus dem Dunkel der Unbedeutendheit herausgetreten“, zu widersetzen. Die Thatsachen selbst widerlegen es. Pellico hatte schon vor seiner Verhaftung hierzu eine viel zu bedeutende Rolle gespielt. Wahr aber ist, daß er auch schon in seinem zweiten, vor dieser Katastrophe geschriebenen Drama weit hinter seinem ersten zurückblieb. Hauptsächlich aber doch deshalb, weil er darin eine andere und

falsche Richtung einschlug, das Bedeutende im Ungeheuren suchte und dabei seine poetische und dramatische Kraft allerdings überspannte. Doch wenn auch von all seinen Dramen nur die einzige Francesca da Rimini eine Dauer verdient, so ist sie doch allein schon genug, ihm eine Stelle unter den tragischen Dichtern der Italiener zu sichern. Sie ist besonders dadurch ausgezeichnet, daß sie fast alle vor ihm geschriebenen Tragödien derselben an Wärme und Schönheitsgefühl übertrifft.

Pellico folgte hier, wie in seinem Eufemio und seiner Ester in der äußern Form noch den von Alfieri gegebenen Mustern. Erst seine späteren Stücke, vielleicht angeregt von Manzoni, wurden figurenreicher. Aber die Abstraction Alfieri's ist in seiner Francesca verschwunden. Hier ist alles von warmem Leben erfüllt, von dem der sinnliche Reiz nicht ausgeschlossen, wohl aber geadelt ist. Es sind nur edlere Naturen, denen wir in diesem Stücke begegnen, dessen Tragik nur aus edleren Leidenschaften entwickelt ist. Besonders hat der Dichter seine Heldin zu heben gesucht, die mehr als Märtyrerin der Liebe, denn als Verbrecherin an den Gesetzen der Ehe und Keuschheit untergeht. Ihre Schuld besteht ursprünglich nur darin, daß sie auf Wunsch ihres Vaters mit einer, wie sie glaubt, ungekannten und unerwiderten Liebe im Herzen, einem zwar von ihr hochgeachteten aber ungeliebten Manne die Hand gereicht hat. Dies wird noch dadurch gemildert, daß sie jene Liebe zu fliehen hatte, weil der Geliebte ihren Bruder im Kampfe erschlug und sie dieselbe in den Pflichten der Ehe allmählich ganz zu ersticken gehofft. Grade dies wird aber verhängnißvoll, weil der Geliebte der Bruder ihres Gatten ist, und obschon bei ihrer Vermählung noch fern, mit der leidenschaftlichsten Liebe für sie im Herzen, in das Haus des letzteren zurückgekehrt, um sie dort ungeahnt als Gattin desselben zu finden. Jetzt wird der innere Kampf auch noch zu einem äußeren für sie, in dem sie erliegt, insofern sie dem Geliebten das Gefühl ihres Herzens endlich gesteht, zwar zur Entsagung bereit ist, aber das über sie hereinbrechende Verhängniß nicht mehr abzuwenden vermag. Ohne von ihrer weiblichen Reinheit und Würde verloren zu haben, geht sie darin mit dem Geliebten nun unter.

Ich weiß sehr wohl, daß auch dieses Stück, besonders neuer-

dings von Roux [1]), große Angriffe erfahren hat. Die Gründe erscheinen mir in der Hauptsache aber wenig stichhaltig. Letzterer führt die Schwächlichkeit desselben hauptsächlich auf die geringe Schuld der Francesca und das Ungenügende des Eifersuchtsmotivs zurück. Herrn Roux war es nun einmal mit dem nur geistigen Ehebruch nicht genug, der flagrante körperliche Ehebruch erschien ihm als der einzige vollgültige Beweis einer leidenschaftlichen, zu einem tragischen Ausgang qualificirten Liebe, und als das unerläßliche Motiv zu einer genügend berechtigten Eifersucht. Er hat wahrscheinlich vergessen, was Shakespeare, der größte Ergründer des menschlichen Herzens und der gewaltigste Darsteller tragischer Leidenschaft, seinem Othello, dessen Weib doch ganz unschuldig, sagen läßt:

Lieber Kröte sein
Und von den Dünsten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Wesen
Für andre sei.

Was mich betrifft, so finde ich die Art, wie Pellico seine Fabel exponirt, wie er durch seine vier Personen und ihr wechselseitiges Aufeinanderwirken eine ebenso lebendige wie spannende Handlung entwickelt hat, sehr zu loben. Nur muß ich einräumen, daß selbst schon in diesem Stücke der Dichter zuweilen in den Mitteln, welche er anwendet, um jene Spannung hervorzubringen, zu weit geht und besonders in den Scenen Francesca's spitzfindig wird und ermüdet, oder dabei bis an's Quälerische streift. Dies tritt in den späteren Arbeiten des Dichters aber weit greller hervor. Hier, wo das Gewicht noch mehr auf den inneren, als auf den äußeren Conflict seiner zwischen zwei Empfindungen getheilten Helden und Heldinnen gelegt erscheint, sind die Situationen meist ganz darauf zugespitzt, diesen Kampf sowohl für sie, wie für den Zuschauer zu einem marternd zwischen Furcht und Hoffnung auf- und abschwankenden zu machen. Schon in seinem Eufemio da Messina tritt auf diese Weise das Peinliche, Gräßliche mehr als wünschenswerth an die Stelle des Erhabenen und Schönen. Noch mehr aber ist es in seiner Ester d'Engaddi der Fall, einer Eifersuchtstragödie,

[1]) Andrée Roux, Histoire de la Littérature italienne contemporaine. Paris 1870. p. 209.

auf welche Shakespeare's Othello eingewirkt haben dürfte. Bedeutende einzelne Züge fehlen aber auch hier nicht.

Es wäre kein Wunder gewesen, wenn eine zehnjährige qualvolle Gefangenschaft die Kraft des Dichters gebeugt, ja gebrochen hätte. Seine Rückkehr zur strenggläubigen Kirchlichkeit ist jedoch kein Ergebniß dieser Einwirkungen. Schon vorher hatte der Dichter sehnsüchtig nach der Wohlthat des Glaubens gestrebt und dieser Kampf scheint noch früher beendet gewesen zu sein, als da er die Bleidächer Venedigs bezog, wo er aus freien Antrieben an der Bekehrung seiner Mitgefangenen arbeitete. Das Streben nach Kirchlichkeit lag in Italien überhaupt in der Zeit. Selbst der Carbonarismus hatte ja ursprünglich, wie wir gesehen, eine religiöse Grundlage. Viel trug hierzu bei, daß die Kirche als Verbündete in der Bekämpfung der Fremdherrschaft angesehen werden konnte. Trotz des übrigen Gegensatzes der Parteien blieben also immer Berührungspunkte noch übrig. Man braucht sich nur des Freundschaftsverhältnisses Pellico's mit Männern wie Monti und Foscolo zu erinnern, um sich zu vergegenwärtigen, daß er hierin den widersprechendsten Einflüssen ausgesetzt war. Auch ohne die Einwirkungen einer körperlich und geistig aufreibenden Gefangenschaft, sehen wir in dieser Zeit sich ähnliche Wandlungen vollziehen, wofür der nächste Gegenstand dieser Betrachtung ein bedeutendes Beispiel ist,

Alessandro Manzoni[1]), am 7. März 1785 zu Mailand geboren, entstammt einer alten Grafenfamilie. Seine Mutter war eine Tochter des berühmten Rechtslehrers Beccaria. In Mailand und Pavia empfing er seine wissenschaftliche Ausbildung. Dem Grafentitel entsagte er, als der Kaiser von Oesterreich den lombardischen Adel aufforderte, sich bei Verlust der Geburtsrechte in ein ausgelegtes Adelsbuch einzutragen. Alfieri übte auf ihn einen außerordentlichen Eindruck aus. Nichtsdestoweniger sollte grade er mit der von diesem aufgestellten dramatischen Form völlig brechen. Aber auch Monti, mit dem er bis zu dessen Tode in freundschaftlichem Verkehre blieb, war nicht ohne Einfluß auf ihn. In Paris

---

[1]) Charles Didier, Poètes et Romanciers de l'Italie. Revue des deux mondes, 1834. — Sauer, A. Manzoni. Prag 1872. — Fenini, Manzoni e Guerazzi. — Mil. 1875. Amedée Roux, a. a. O. — Opere di Manzoni, Firenze 1828.

trat er in intime Beziehungen zu Fauriel. Als Dichter machte er sich zuerst durch eine seiner Mutter gewidmete Ode auf den Tod seines Pflegevaters, den Grafen Imbonati, bekannt (1806). Ihr folgte 1807 die Dichtung Urania. Seinen Ruf begründete er aber erst durch seine Inni sacri (1813). Freisinnig, freidenkend, ein Anhänger der Voltaire'schen Lebensansichten, wie er bis dahin war, hatte er sich 1808 mit einer Protestantin, der Tochter des Genfer Bankiers Blondel vermählt. Nachdem aber diese zur katholischen Kirche übergetreten war, wußte sie auch ihn noch ganz für diese, den katholischen Glauben und das Papstthum zu gewinnen, dessen eifrigster Vertreter er hinfort war. Aus dieser veränderten Stimmung flossen nun auch jene Inni sacri. Doch war sie für ihn kein Hinderniß, sich mit den patriotischen Geistern des Conciliatore zu verbinden, noch war es für ihn diese Verbindung wieder, gleichzeitig mit seinen Osservazioni sulla morale cattolica (Mil. 1819) hervorzutreten, in denen er Sismondi's Angriffe auf die Moral der katholischen Kirche bekämpfte.

Auf die Stoffwahl und die Behandlung seiner ersten Tragödie scheinen weder seine politischen, noch seine religiösen Anschauungen Einfluß gehabt zu haben, wohl aber die Dichtung des Auslandes, vornehmlich Goethe's. Nichts muß an seinen beiden Tragödien, besonders dem Carmagnola, mehr befremden, als die politische Indifferenz, die Abwesenheit jeder Beziehung zur Zeit und zum eignen Leben. Selbst in die Adelchi trägt man die kirchliche Tendenz mehr noch hinein, als sie frei aus ihnen hervortritt. Die Geistlichkeit erscheint dazu doch in einem zu zweifelhaften Lichte darin. Ohne dem poetischen Werth dieser Dramen zu nahe treten zu wollen, glaube ich überhaupt, daß sie mehr aus theoretischen, als aus unmittelbar poetischen Antrieben von ihm geschrieben wurden. Jedenfalls wollte Manzoni, wie er ja selbst in der Prefazione zu dem seinem Freunde Fauriel gewidmeten Carmagnola sagt, durch sie beweisen, daß die absolute Forderung der Einheit der Zeit und des Orts ein durch nichts gerechtfertigtes Vorurtheil sei, und die Durchbrechung dieser eigensinnigen Schranke überall nicht nur erlaubt, sondern geboten erscheine, wo dies der vollkommeneren Darstellung des dichterischen Gegenstandes diene und zu vollkommenerer Erreichung der damit verbundenen dichterischen Absichten führe. Zugleich

aber wollte er damit die Behauptungen Bossuet's, Rousseau's und ihrer Nachfolger widerlegen, daß es unmöglich sei, ein Schauspiel zu schreiben, welches nicht entweder sittenlos und hierdurch verderblich, oder langweilig wäre.

Manzoni brach mit der Form des Alfieri'schen Dramas, indem er das seine figurenreicher machte und die durch die Einheit der Zeit und des Orts gezogenen Schranken niederriß, um ihm eine freiere, der Natur und Wahrheit entsprechendere Bewegung zu geben. Romantisch wurde sein Drama fast lediglich hierdurch; wogegen er dem Drama der Alten sich dadurch näherte, daß er, freilich in ganz veränderter Weise, den Chor wieder in dasselbe einführte: im Carmagnola nur, um eine zwischen den Scenen liegende große kriegerische Action poetisch und stimmungsvoll zu schildern, in den Adelchi, um der Stimmung eines durch die Handlung herbeigeführten Zustandes lyrischen Ausdruck zu geben.

Das Manzoni'sche Drama wurde von den Anhängern der romantischen Schule lebhaft begrüßt, von denen der classischen dagegen zwar achtungsvoll, doch scharf beurtheilt. Im Ganzen aber sah man darin eine ganz eigenartige Schöpfung, deren Bedeutung jedoch mehr in ihrem historischen, als in ihrem romantischen Charakter lag. „Mit Manzoni — sagt einer der Beurtheiler desselben, Giuseppe Mazzini, in seinem Essay Del drama storico — ward in Italien das historische Drama geboren." Dies ist jedoch nur in dem Sinne richtig, daß er sich nicht mehr begnügte, historische Gegenstände im Drama darzustellen, sondern dieselben im historischen Geiste ganz nur aus der Natur der von der Geschichte überlieferten Charaktere und aus den Zuständen ihrer Zeit zu entwickeln strebte. Gegen den Einwurf, daß, wie Aristoteles sagt, die Poesie philosophischer sei, als die Geschichte, würde Manzoni wohl geglaubt haben, sich verwahren zu können, doch ist nicht zu leugnen, daß der Poet in seinen Tragödien unter der historischen Treue gelitten hat und er diese gleichwohl nicht völlig befriedigte. Die Theilung seiner Personen in historische und in ideale hatte dagegen wohl kaum eine andere Bedeutung, als den Zuschauer über den Umfang der beobachteten historischen Treue aufzuklären.[1])

[1]) Auf Goethe's Einwurf scheint er diese Eintheilung bei seinen Adelchi auf-

Schon in seinen Adelchi tritt etwas wie kirchliche Tendenz hervor, entschiedener geschieht dies aber erst in seinem wohl unter dem Einflusse Walter Scott's entstandenen Roman, I promessi sposi (Mail. 1825 u. 26), welcher, wie seine Ode auf Napoleons Tod (1825), einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Konnte Luigi Settembrini doch sagen, daß in diesem Roman fast alles Gute nur auf Seiten der Geistlichkeit, alles Schlechte auf Seiten der Weltlichen zu finden sei. Dagegen herrscht über die Trefflichkeit der Sitten- und Charakterschilderung der darin dargestellten Zeit nur eine Stimme.

Im Jahre 1837 hatte sich Manzoni, nachdem ihm der Tod die erste Gattin entrissen, zum zweiten Male vermählt. Er lebte seitdem in stiller Zurückgezogenheit und nahm nur von fern Antheil an der politischen Erhebung seines Vaterlandes. Er wies zwar die Würde eines Senators des italienischen Königreichs nicht zurück, im Uebrigen war er jedoch in der letzten Zeit seines Lebens fast nur für die Herstellung der sprachlichen Einheit Italiens noch thätig. Er starb hochverehrt am 22. Mai 1873.

Die beiden Dramen Manzoni's haben lange eine Ueberschätzung erfahren. Wie es aber fast immer mit dieser ergeht, so schlug auch sie in ihr Gegentheil um. Goethe hat zu ersterer durch seine rückhaltlose Anerkennung (in seinem Aufsatz Il Conte di Carmagnola) viel beigetragen. Auch Fauriel setzte das Gewicht seines Namens mit dafür ein. Neuerdings hat sich besonders Klein diesem Urtheil entgegengeworfen, wie es aber nicht selten bei ihm der Fall, in seiner polternden Weise das Kind mit dem Bade verschüttet. Goethe beurtheilte die Dramen Manzoni's nach ihrer Eigenthümlichkeit, nach ihrem allgemeineren poetischen Werth. Klein prüfte sie, nach seiner Aufgabe, hauptsächlich auf ihren dramatischen Werth und Gehalt. Man wird Goethe fast in allen Einzelheiten seines Urtheils beipflichten können und doch mit Klein darin übereinstimmen müssen, daß jenen beiden Dramen zuletzt doch die „tragische Seite" fehlt, daß die darin in's Spiel gesetzten Motive keine rechte tragische Kraft und Tragweite haben, daß die darin aufgeworfenen Conflicte im Grunde doch keine tragischen zu nennen sind und endlich die Com-

---

gegeben zu haben, dafür theilt er die Personen derselben in Longobardi, Franchi und Latini.

position der dramatischen Structur, der dramatischen Geschlossenheit mehrfach ermangelt. Auch stimmen die meisten der heutigen italienischen Literaturgeschichtsschreiber darin überein, daß grade diejenigen Scenen, die Goethe im Grafen Carmagnola mit Recht für die schönsten hält, wie die Scene im Mailändischen Lager des 2. Actes und die Scene bei der Familie des Grafen im letzten Acte, für den Gang und Fortschritt der dramatischen Handlung von keiner essentiellen Bedeutung sind.

War es eine Gepflogenheit der damaligen italienischen Condottieri, einander so viel als möglich zu schonen und das Kriegsglück nicht bis auf's Aeußerste gegeneinander zu verfolgen, so spricht es nicht grade für die gepriesene Einsicht und Zweckmäßigkeit des venetianischen Staates, einem solchen Manne das Geschick desselben anzuvertrauen. Noch weniger scheint es aber dieser Zweckmäßigkeit zu entsprechen, Carmagnola, so wie es hier geschieht, in einem über jedes Maß der Gerechtigkeit und Klugheit hinausgehenden Weise zu strafen. Die Handlungsweise des venetianischen Senats erscheint bei Manzoni ebenso willkürlich, als heimtückisch und ungerecht. Geschichtlich dürfte es sich wohl kaum ganz so verhalten. Entweder war Carmagnola wirklich schuldiger, als Manzoni es annimmt, oder er schien dies dem Senate doch anfangs zu sein, der, wenn er sich bei der Untersuchung auch von dessen Unschuld überzeugt haben sollte, ihn, weil er hierin zu weit gegangen war, gleichwohl opfern zu müssen glaubte, um nicht einen erbitterten und gefährlichen Feind in ihm freizugeben. Möglicherweise hat sich in dieses gerichtliche Trauerspiel aber auch noch Privatrache gemischt.

Trotz dieser Einwürfe können die Dramen Manzoni's in Bezug auf Wahrheit und folgerichtige Entwicklung der Charaktere, auf einfachen Adel und angemessene Wahrheit des Ausdrucks sehr wohl als Muster dienen. Ihre Sprache ist — um mit Goethe's Worten zu reden — „frei, edel, voll und reich, nicht sententiös, aber durch große edle, aus dem Zustand herfließende Gedanken erhaben und erfreuend."

Ein anderer Centralpunkt des damaligen patriotischen und literarischen Lebens hatte sich aber inzwischen in Florenz noch gebildet. Hier vereinigte der Genfer J. G. Vissieux einen Kreis feuriger, gebildeter und gelehrter Männer um sich, welche zu ihrem Organ eine

seit 1821 daselbst gegründete Zeitung, Antologia, gemacht hatten, welche für nationale Einheit, für religiöse Toleranz und Aufklärung kämpfte, aber auch vor den Uebertreibungen des Romanticismus (besonders in einem Artikel Dubbj ai Romantici der Nr. 136 von Francesco Forti aus Pescia) warnte. Zu ihren Mitarbeitern gehörten Männer wie Giac. Leopardi, Gino Caponi, Sismondi, Cosimo Ridolfi, Alberto Nota, G. B. Niccolini, sowie einige Männer des Mailänder Kreises, z. B. Alessandro Manzoni und einige Ausländer wie Fauriel, Delavigne, Savigny, Hammer u. A. Von ihnen interessirt uns hier nur Niccolini.

Giov. Batt. Niccolini[1]), mütterlicherseits von dem berühmten Dichter Filicaja abstammend, wurde am 31. October 1785 in S. Giuliano bei Pisa geboren. Nach Florenz übersiedelt, empfing er hier seine erste Ausbildung. In Pisa studirte er Philosophie und Rechtswissenschaft, doch warf er sich bald auf die classische Literatur. Ugo Foscolo, welchen er schon um 1799 in Florenz persönlich kennen gelernt, und der ihm dauernd befreundet blieb, ihm auch einige seiner Gedichte gewidmet hatte, übte großen Einfluß auf die Entwicklung seines poetischen Talentes aus, welches sich zuerst in dem Gedicht La pietà cantica (1804) an die Oeffentlichkeit wagte. 1801 aber war er bereits zum Bibliothekar und Professor der Geschichte und Mythologie an der Florentiner Akademie der Künste ernannt worden. 1810 trat er mit seiner Tragödie Polissena hervor, welche von der Accademia della Crusca preisgekrönt wurde. Ihr folgten Ino e Temisto; Edipo; I sette a Tebe; Agamemno; Medea, die sich sämmtlich an Alfieri anlehnten, nur daß das kraftvolle Pathos derselben durch das Rührende eingeflochtener romantischer Liebesverhältnisse versetzt und abgeschwächt war. Das Jahr 1815 brachte dann ein, einen modernen, dem Drama Douglas des Engländers Home entlehnten Stoff behandelndes Trauerspiel, Matilda, das schon entschieden in die romantische Richtung einlenkte. 1819 erschien sein wahrscheinlich schon früher geschriebenes politisches

---

[1]) Vanucci, Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini. — Ch. de Mazade in seinem Essai der Revue des deux mondes. Nouv. Série. T. XI. 1845. — Ein Theil der Werke Niccolini's erschien in 3 Bd. Firenze 1831. Eine Gesammtausgabe Mil. 1862. 10 Bde.

Tendenzdrama Nabucco, welches jedoch niemals zur Aufführung kam, anonym zu London im Druck. Es behandelt die zwischen der Schlacht bei Leipzig bis zum Sturze Napoleon's liegenden Ereignisse in assyrischem Gewande. Niccolini's Bedeutung als Dramatiker gehört aber erst einer späteren Zeit an, da er gereifter und mit voller Wehr in die dramatische Arena eintreten konnte. Doch selbst noch in seinem Antonio Foscarini (1827), Giovanni Procida (1830), Lodovico Sforza (1834) rächte es sich, daß er mehr aus politischen Motiven, mehr aus dem Hasse eines glühenden Patriotismus, als aus poetischen, künstlerischen Antrieben dichtete. Sein übergreifendes, gewaltsames Pathos raubte ihm das Gefühl für die Fehler der Composition und Charakteristik, es riß ihn zuweilen zu Geschmacklosigkeiten hin, vor denen ihn künstlerisches Gefühl, künstlerische Besonnenheit bewahrt haben würden. Im Giovanni Procida konnte sein patriotischer Haß sich am freiesten ausleben. Die Darstellung desselben wurde daher sowohl von dem österreichischen, wie von dem französischen Gesandten gehindert. Besonders dieser nahm die Sache sehr ernst, so daß ihn der Oesterreicher lächelnd befragen konnte, warum er sich über eine Sache also ereifere, die zwar an Frankreich adressirt, aber doch nur an Oesterreich gerichtet sei. Niccolini's Hauptwerk war sein Arnaldo da Brescia (1835), das seinen Ruf und Ruhm erst wahrhaft begründete. Ihm folgten noch Rosmonda d'Inghilterra (1839), Filippo Strozzi (1843) sowie Mario e i Cimbri (1858), dessen Darstellung er aber nur dem Schauspieler Tommaso Salvini erlaubte. Er starb drei Jahre später, am 20. September 1861.

Niccolini war von dem Geiste Dante's, Machiavelli's, Alfieri's und Foscolo's berührt. Er hatte, wie Settembrini sagt, den seinen von seiner Mutter ererbt, die, wie er sie selbst geschildert hat, von einer über ihr Geschlecht hinausgehenden Leidenschaftlichkeit des Geistes war. „Er kämpfte mit offenem Visir gegen die Herrschaft der Fremden und der Geistlichkeit und als fast alle anderen Pio IX. Hymnen sangen, war er es allein, der von den Priestern das Geschenk der Freiheit nicht annehmen wollte.“ Allein dieser Geist tritt doch erst in seinen späteren Dramen hervor. Sein Procida ist am entschiedensten gegen die Fremdherrschaft, sein Arnaldo gegen die Herrschaft der Priester gerichtet. Gioberti gab vielleicht durch sein

1838 veröffentlichtes Buch Del sopronaturale und seine Introduzione allo studio delle filosofia (1840) dazu die Veranlassung, insofern er darin die Philosophie mit dem Katholicismus durch die ontthologische Methode zu versöhnen suchte und eine hierarchische Republik empfahl. Was hinter dieser Empfehlung sich barg, geht aus seinem 1843 erschienenen Primato morale e civile degli italiani hervor, in welchem die republikanische Idee schon zur Seite geschoben erscheint, um an ihre Stelle die Priesterherrschaft mit päpstlicher Spitze zu setzen. Im Filippo Strozzi stellt Niccolini seinen Landsleuten den Todeskampf der florentinischen Freiheit dar, unter der doppelten Vergewaltigung durch die Fremden unter Carl V. und durch den Papst und die Kirche.

Bei aller Bedeutung Niccolini's ist der eigentliche dramatische Werth seiner Tragödien doch zu gering und zu sehr nur auf tendenziöse Wirkung und theatralischen Effect berechnet, um näher auf sie eingehen zu können, zumal man bei Klein schon ausführliche Inhaltsanzeigen findet. Dieser stellt selbst noch des Dichters bedeutendstes Werk, den Arnaldo da Brescia, gegen die gleichnamige Tragödie des Marenco zurück.

Carlo Marenco da Ceva, zu Cassolo im Jahre 1800 geboren, doch nach demjenigen Orte benannt, in welchem er seine Erziehung empfing und der ihm das Bürgerrecht gab, studirte Rechtswissenschaft zu Turin und erhielt später das Amt eines Intendanturraths. Er machte sich um das italienische Schulwesen verdient und schrieb zwischen 1828—42 16 Trauerspiele, die 1839 bis 1844 in 4 Bänden zu Turin erschienen. Durch das Ritterkreuz des Civilordens ausgezeichnet, starb er am 26. September 1847 zu Savona. Nach seinem Tode gab G. Prati seine noch ungedruckten Dichtungen (Tragedie inedite, Fir. 1856) heraus. Marenco nahm hauptsächlich Manzoni zum Vorbild, besaß aber weder dessen Talent, noch dessen künstlerische Mäßigung und Besonnenheit. Das den italienischen Tragikern eigene Streben zum Gräßlichen, das auch bei Niccolini eine große Rolle spielt, tritt besonders auffällig bei ihm hervor. Die Literarhistoriker der Italiener geben von seinen Dramen der Pia de' Tolomei den Preis. Jedenfalls hat sie sich am längsten auf der Bühne derselben erhalten. Klein, der diesem Urtheil entgegentritt, gibt seinem Arnaldo da Brescia den Vorzug. Dieser

Widerspruch verdächtigt sowohl den Werth des einen wie des anderen dieser beiden Dramen.

Von den vielen gleichzeitigen Tragikern der italienischen Bühne soll nur noch Francesco Benedetti, geb. 1785 zu Cortona, mit seinen drei Dramen: Druso (1815), Pelopea und Riccardo III. hervorgehoben werden. Settembrini stellt ihn sogar, aber doch wohl mit Unrecht, noch über Silvio Pellico. Auch Cesare della Valle, Herzog von Ventignano, mit seiner Medea, der Geschichtsschreiber Francesco Salfi mit seiner Virginia da Brescia Tebaldi Fores mit seiner Beatrice di Tenda, De Christoforis mit seinem Gianni Carraciolo, sowie Sabattini mit seiner Bianca Capello, und Gius. Pieri mit seinem Ippolito e Dianora mögen Erwähnung finden.

Wie man auch über den dramatischen Werth der italienischen Tragödie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken möge, so ist doch soviel gewiß, daß sie zur Erweckung und Entwicklung des nationalen Geistes und zur Förderung der nationalen Einheit nicht unwesentlich beigetragen. Doch eben, weil sie fast ganz im Dienste des nationalen politischen Interesses stand und mehr auf dem, diesem zu Grunde liegenden, als auf wahrhaft poetisch-dramatischem Antriebe beruhte, so mußte nun, da die erstrebten Zwecke soweit erreicht waren, als sie mit den Mitteln des Dramas erreicht werden konnten, oder doch hierzu das Wort der poetischen Verhüllung nicht mehr bedurfte, die poetisch-dramatische Dürftigkeit dieser Tragödie immer sichtbarer werden. Hatte sie doch überhaupt auf der Bühne nur einen kärglichen Raum gewonnen, die ganz überschwemmt war von Uebersetzungen und Nachahmungen französischer Bühnenwerke, von denen neben den Lustspielen besonders die Auswüchse des romantischen Dramas, so wie die sensationellen Erzeugnisse des nun auch noch hervorgetretenen socialen Dramas favorisirt wurden. Dies alles konnte der nationalen Tragödie der Italiener keinen Aufschwung verleihen, die sich vielmehr zunächst in den von Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni und Niccolini angewiesenen und schon breit getretenen Bahnen in meist schwächlicher oder doch äußerlicher, jedenfalls nur eklektischer Weise weiter bewegte.

Unter den Ausnahmen hiervon gebührt der erste Platz dem Paolo Giacometti (geb. 19. März 1816 zu Nove Liguri) durch

seinen Sofocle. Sein Talent, welches ein überaus fruchtbares war, wurde von den Impresarien, in deren Diensten er stand, aber nach Kräften ausgebeutet, wodurch er zugleich zu einem unstäten Wanderleben verurtheilt wurde, welches seine Gesundheit und sein Leben zerrüttete. Er hat an 80 Tragödien und Lustspiele geschrieben, erstere zum Theil für die Ristori, für Salvini und Rossi. Sein erstes Stück war die Rosilda, mit der er 1836 als zwanzigjähriger Jüngling hervortrat. Sein Sofocle gehört zu seinen späteren Werken. Er erschien erst 1860 mit seiner Bianca Visconti. Auch eine Maria Antonietta (1870) hat er verfaßt. Der Sofocle stellt in würdiger und einfach ergreifender Weise den Dichtergreis im Kampf mit dem Undank und der Lieblosigkeit der Söhne dar. — Dem Giacometti zunächst stehen Domenico Bologna, welcher den Ruf, den er vorübergehend mit seiner Noema figlia di Caino errang, durch viele schlechte Melodramen wieder verdunkelte; Battaglia mit seiner Ueberarbeitung des Benedetti'schen Olgiato; der Triestiner Zamboni mit seiner Bianca della Porta; Stanislas Morelli mit seinem Arduino d'Ivrea, der als eine Arbeit voll Begeisterung, Phantasie und wirklichem dramatischen Leben gerühmt wird[1]), sowie Filippo Barattini (geb. 1824 in Filottrano) mit seinem Conte Ugo und seiner Stella. Neuerdings empfahlen sich noch durch eine gewisse Frische des Talents zwei jüngere Schriftsteller, der Florentiner Napoleone Giotti (sein Geburtsname ist Carlo Jouhaud (geb. 1823 zu Mailand) mit seiner Brunehilde, seiner Monaldesca und den Ugonotti; und Braccio Bracci mit seinem Strnensee, seiner Isabella Orsini und seinem Pier Luigi Farnese. Als Nachfolger und Nachahmer Niccolini's wurden sie spottweise die beiden Bastarde desselben genannt.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt Leopoldo, Graf von Marenco, Sohn des Carlo Marenco, ein, welcher am 8. Nov. 1831 zu Ceva geboren wurde. Nachdem er eine Reihe historischer, zum Theil von Schiller beeinflußter Dramen (Saffò, 1856, Piccarda Donati, 1858, eine bevorzugte Rolle der Ristori) geschrieben und große Hoffnungen damit erregt hatte, suchte er durch seine Celeste,

---

[1]) In der Hillebrand'schen Italia Bd. II. 1875. S. 216 in einem Essay von Yorick über das italienische Theater seit 1848.

La famiglia und Il falconiere di Pietra Ardena ein idyllisches Drama in's Leben zu rufen. Später kehrte er jedoch zum historischen Drama wieder zurück, wie in seinem Martino Lutero. Sein Beispiel fand Nachahmung. Auch gingen ihm andere Absonderlichkeiten zur Seite, so das indische Drama des Angelo de Gubernatis (Il re Nala, Il re Dasarata), sowie der Versuch Antonio Gazzoletti's in seinem San Paolo a Roma das geistliche Drama zu erneuern, dem Jacobo Cabianca mit seinem Il buon Angelo di Siena, welches die heilige Catharine verherrlicht, nachfolgte.

Die Popularisirung der Naturwissenschaft hatte den Sinn für Naturwahrheit, die Herrschaft der exacten wissenschaftlichen Methode den für Genauigkeit der historischen Detailstudien geweckt und geschärft. Dies blieb nicht ohne Einfluß auf die Poesie und das Drama. Die historische und die Naturwahrheit wurden das neue Evangelium der Kritik und darum auch der Poeten. Bei der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, mit der es zumeist ergriffen wurde, hat es bisher nur wenig bedeutendere Erscheinungen gezeitigt. Parmenio Bettoli, Antonio Giulio Barrili, Vittorio Salmini haben in dieser trockenen Manier geschrieben. Sie gehen im besten Falle nicht über mehr oder weniger geschmackvollen Eklekticismus hinaus. Inzwischen sind aber doch schon ein paar Talente hervorgetreten, welche das Studium der Natur und Geschichte nur als Mittel zum poetischen Zweck ergreifen, so daß es in der Ausführung gegen diesen verschwindet. Hier sind Pietro Cossa (geb. 1833 zu Rom) und Felice Cavallotti (geb. 1842 zu Mailand) zu nennen. Dieser hat besonders durch seinen Alcibiadèo (1874), jener durch seinen Nerone große Erfolge erzielt. Es sind zwar keine dramatischen Meisterwerke. Besonders der Alcibiadeo des Cavallotti, der schon (1872) mit seiner Agnese Aufsehen erregt hatte, hat mit seiner ungeheuren Masse von Figuren keine eigentlich dramatische Structur. Es ist eine chronologisch-epische Folge der einzelnen Begebenheiten seines Helden, aber die einzelne Scene ist meist von dramatischem Leben. Dabei ist es ein Werk voll Phantasie, Schönheitsgefühl, Kraft der Farbe, eigenthümlicher Gestaltungskraft und freiem sinnlichen Reiz. Bedeutender und origineller noch in der Auffassung ist das Werk Cossa's, der eine ganze

Reihe historischer Dramen geschrieben, von denen besonders sein Plauto e il suo secolo und Cola di Rienzi viel Beifall gefunden. „Aeußerst selten — sagt Yorick in dem schon oben erwähnten Aufsatze der Italia — vielleicht noch nie wurde ein dramatischer Charakter mit größerer Lebhaftigkeit der Farbe und mehr Wahrheit auf der italienischen Bühne geschildert wie der Nero des Cossa. Unter dem Flittergolde eines hochtrabenden rücksichtslosen Cynismus sieht man die Feigheit des Weichlings hervorblicken, unter der rosigen Schminke des Komödianten sieht man das bleiche Antlitz des von nächtlichen Phantasmen heimgesuchten Vergifters erblassen, aus allen Poren schwitzt ihm die Eitelkeit heraus, die Lüsternheit blitzt aus den Augen, wohl macht er Späße, aber während der beißende Witz knistert, hört man dahinter das dumpfe Geroll einer grausamen Verurtheilung, wohl singt er, aber seiner Verse Cadenz wird durch das Echo des goldenen Hauses in Trauergesang verwandelt." Cossa's Werk beruht auf der intimsten Kenntniß der philologischen Forschung, aber ihre bis in's kleinste benutzten Ergebnisse sind ganz in malerisch-poetische Wirkungen umgesetzt. Es ist ein Werk voller Farbe, von unheimlicher Pracht und sinnenkräftigem Reiz. Man würde es einem Gemälde Makart's vergleichen können, wenn es nicht doch von einem ernsteren moralphilosophischeren Geiste durchdrungen wäre. Die ganze Richtung läßt sich vielleicht als naturalistische Romantik mit philologischer Grundlage bezeichnen. Es ist ebenso möglich, daß wir in diesem Werke den Beginn eines Aufschwungs als den eines neuen Abweges zu sehen haben.

XV.

Das Lustspiel und die Bühne des 19. Jahrhunderts.

Giraud, Marchisio und Alberto Nota. — Augusto Bon. — Gherardi del Testa und Paolo Ferrari. — Luigi Suñer. — Das sociale Drama und das Proverb. — Die Dialektstücke des Vittorio Bersezio. — Das sozialistische Volksstück des Valentino Carrero. — Verfassung der Theater. Mangel einer Hauptstadt. Die Accademie Filodrammatici. Erster Versuch eines feststehenden Theaters in Turin. Wiederauflösung desselben. — Die Capo-comici des 18. und 19. Jahrhunderts. — Berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen: Augusto Bon, Carolina Internari, Anna Fioritta Pellandi, Demarini und Camillo Ferri, Carlotta Marchionni, Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Salvini und die Ristori.

Molière, Goldoni und Federici blieben in den ersten Decennien des 19. Jahrhunderts die hauptsächlichsten Vorbilder der italienischen Lustspieldichter. Sonst wirkten nächst Iffland und Kotzebue die Uebersetzungen der neueren französischen Lustspiele, besonders derjenigen Mercier's, Beaumarchais' und Picard's, noch auf sie ein. Von den vielen Schriftstellern, welche auf diese Weise sich für die komische Bühne thätig erwiesen, zeichnen sich Giraud, Nota und und Marchisio als die talentvollsten aus. Doch sind von ihnen die beiden ersten die weitaus bedeutenderen. Sie stehen in einem gewissen Gegensatz zu einander.

Giovanni Giraud[1]), einer französischen Grafenfamilie entstammend, wurde am 28. October 1776 zu Rom geboren. Seine Erziehung war, wie sein Vater, sehr streng. Ein pedantischer Hofmeister quälte ihn mit der lateinischen Grammatik. In den Freistunden sollte er sich am Lesen erbaulicher Schriften erholen. Nichtsdestoweniger traten bei ihm schon früh theatralische Neigungen hervor. Die Vorstellung eines musikalischen Intermezzo, welcher er in einem Kloster beiwohnte und bei der die Frauenrollen von Männern dargestellt wurden, übte einen so mächtigen Eindruck auf

---

[1]) Siehe das Vorwort zu seinen Commedie (Firenze 1828) 4 Bde. — Salfi, Saggio storico critico della commedia italiana. (Parigi 1829). — Klein VII. S. 532. — Roux, a. a. O. S. 106.

ihn aus, daß er zwanzig Nächte davon träumte. Ein Jahr später sah er von Schülern das Lustspiel: Il mondo della luna aufführen. Die Folge dieser Eindrücke war die Erlaubniß, sich während des Carnevals mit seinen Brüdern an Puppenspielen belustigen zu dürfen, in denen er bald excellirte. Der Tod seines Vaters gab diesen Neigungen freieren Spielraum. Er wurde der Held eines Liebhabertheaters. Auch versuchte er sich nun selbst in der Bühnenschriftstellerei. Zuerst in bloßer Nachahmung seiner Lieblingsdichter, bald aber auf Grund eigener Lebensbeobachtung. Das Stück, mit welchem er öffentlich debütirte, war L'onestà non si vince. Ihm folgten rasch mehrere andere, von denen Il prognosticante fanatico; La capricciosa confusa; L'ajo nell' imbarazzo; Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore und La conversazione al bujo die vorzüglichsten sind[1]). Seine Erfolge waren so groß, daß Napoleon Bonaparte ihn 1809 zum Generalintendanten sämmtlicher Theater im Departement jenseits der Alpen ernannte, eine Stelle, die er 1814 wieder verlor, worauf er sich, wie es scheint, nach Toscana zurückzog. Die Jahre 1810—25 umfassen die Blüthezeit seines Talents und seiner theatralischen Wirksamkeit. Er starb 1834 zu Neapel.

In den Arbeiten Giraud's ist die französische Ader nicht zu verkennen. Auch hat er sich wohl mehr noch nach Molière, als nach Goldoni gebildet, sich dabei aber nur an des ersteren leichtere Arbeiten gehalten. Es war ihm immer mehr um das Komische der Situation, als um das der Charaktere zu thun, denen es zwar nicht an Schärfe einer auf glücklicher Lebensbeobachtung beruhenden Zeichnung, wohl aber an psychologischer Vertiefung gebricht. Der Reiz seiner Stücke besteht in einer anmuthenden Lustigkeit, die es nicht zu genau mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit nimmt und eine ähnliche Stimmung bei dem Zuschauer voraussetzt. Dies läßt sich sofort an seinem Prognosticante fanatico erkennen, in welchem der in die Mode gekommene Hang zur Physiognomik verspottet wird. Die Voraussetzung ist, daß die Tochter des von seinem physiognomischen Scharfblick überzeugten Grafen Gaudenzio Capotorto dem Sohne eines seiner Freunde versprochen worden ist, den weder

[1]) 1818 erschien auch noch ein Teatro domestico in 6 Bändchen von ihm.

er, noch Clarissa kennt, und den das Schicksal getroffen, im Kriege zu fallen. Der Capitän Emil de Volage erscheint als Ueberbringer dieser traurigen Nachricht. Der Auftrag ist peinlich, der Capitän stockt in der Rede — Gaudenzio mit seinem überlegenen Scharfblick bedarf aber nichts weiter — er durchschaut, daß es sich hier einzig um eine List handle. Volage ist für ihn der erwartete Schwiegersohn selbst, der seine Braut nur incognito sehen will. Er nimmt daher die Todesnachricht mit dem Lächeln des Einverständnisses auf. Clarissa, von ihrem Vater in's Vertrauen gezogen, verhält sich ebenfalls demgemäß gegen den überraschten Volage, der, da ihm alle seine Betheuerungen nichts nützen, sich endlich in die seltsame, aber seinem Herzen allmählich schmeichelnde Rolle ergibt. Dieses Verhältniß, ohnedies schon unhaltbar, wird aber plötzlich in ganz ungeahnter Weise bedroht. Volage hat schon früher ein Liebesverhältniß unterhalten, und seine Geliebte, die in seiner plötzlichen Abreise eine Flucht von ihr sah und seinen Spuren mit dem Hellblick der Eifersucht glücklich gefolgt ist, tritt nun plötzlich mit ihrem Anspruch dazwischen. Gaudenzio durchschaut aber auch hier wieder Alles. Er sieht auch hier wieder nichts als ein abgekartetes Spiel, die Treue seiner Tochter zu prüfen. Der endliche gütliche Ausgang des Stücks wird freilich nur dadurch herbeigeführt, daß Alle sich willig des Dichters Absichten fügen.

Ungleich glücklicher noch ist Giraud's L'Ajo nell' imbarazzo, ein Stück, das unter dem Namen: Der Hofmeister in tausend Aengsten[1]), auch auf deutschen Theatern Furore gemacht. Es ist immer möglich, daß Züge aus des Dichters strengem Leben im väterlichen Hause in dieses, sowohl was den Plan, wie die Ausführung betrifft, vorzügliche Lustspiel, Eingang gefunden. Jedenfalls ist es gegen den pedantischen Rigorismus der Erziehung gerichtet. Der Hofmeister Gregorio, ein ebenso ängstlicher wie gutmüthiger Pedant, ist von dem Marquis Antiquati, einem strengen, altväterischen Herrn, mit der Erziehung von dessen Sohne betraut worden, einem stillen, scheinbar kein Wässerchen trübenden Menschen. Da erfährt er plötzlich zu seinem Schrecken, daß dieser Duckmäuser

---

[1]) Von Theodor Hell im 2. Bändchen seines dramatischen Vergißmeinnichts übersetzt.

schon heimlich verheirathet und das Verhältniß nicht ohne Folgen geblieben ist, zu dessen Hehler, Schützer und Förderer er nun wider Willen auf Kosten seiner ganzen hofmeisterlichen Reputation gemacht werden soll. Die sich hieraus entwickelnden komischen Situationen sind ebenso glücklich wie die endliche Lösung. — Ueber Don Desiderio[1]) ist von Klein schon ausführlich berichtet worden. Der Dichter belächelt darin die vom Verstand im Stiche gelassene Gutherzigkeit, die, anstatt zu helfen, überall Unheil anrichtet. Er schießt jedoch in der Zeichnung dieses Charakters ebenso über das Ziel wie die Dienstfertigkeit dieses letzteren selbst. Wenn er den Don Desiderio als einen Mann schildert, der, weil er durch sein vorschnelles dienstfertiges Eingreifen eine Familie um eine reiche Erbschaft gebracht, ebenso dienstfertig sein ganzes eigenes Vermögen zum Ersatz bietet, so muß in dem Zuschauer die Frage entstehen, wie ein solcher Mann in seinem vorgerückten Alter wohl überhaupt noch irgend ein Vermögen besitzen könne? Die Anknüpfung der komischen Situationen an einen Trauerfall, vom Dichter auch schon in seinem Prognosticante fanatico beliebt und von den spanischen Lustspieldichtern ebenfalls vielfach angewendet, berührt grade hier etwas peinlich, obschon jener Trauerfall schließlich als eine bloße Täuschung erscheint. Sonst ist auch dieses Stück recht glücklich geführt. Besonders würde es die Lösung sein, wenn das Glück des wiedervereinigten Ehepaars eine etwas sicherere Dauer verspräche.

Entschieden schwächer, leichter und selten auf ein höheres Ziel als das eines Theaterschriftstellers im gewöhnlichen Sinne des Worts gerichtet, erscheint das Talent Stanislao Marchisio's[2]), obschon sich dieser auch in der Tragödie versuchte. Nach seiner eigenen Angabe müßte er 1778 in Turin geboren und nach einer anderen, die ihn im Alter von 80 Jahren sterben läßt, ebendaselbst 1858 gestorben sein. Seine Eltern waren zu arm, ihm eine akademische Bildung geben zu lassen. Er trat vielmehr in den Kaufmannsstand ein, dem er mit Selbstgefühl anhing, da es in einem seiner Briefe an den Buchhändler Antonio Bazzarini in Venedig (vom 24. Juli 1821) heißt, daß „sein ehrenwerther Beruf der Handel

---

[1]) Vom Grafen Baudissin in seinem „Italienischen Theater" übersetzt.

[2]) Salfi, a. a. O. — Roux, a. a. O. — Klein, VII. S. 574.

sei und er nichts anderes sei und sein wolle, als Kaufmann." Doch auch seine Verbindung mit dem Theater war, wie es scheint, schon früh eine sehr innige, da er in der Vorrede zu seinen Opere teatrali[1]) sich rühmt, 1801 der erste Schauspieler der von einem der Turiner Theater gestifteten Accademia filodrammatica gewesen zu sein. Die ersten Aufführungen seiner Stücke fallen nach seinen eigenen Angaben (siehe Ausgabe seiner Stücke vom Jahre 1820) in die Zeit von 1798—1821. Für seine besten Stücke werden I cavalieri d'industria und La vera e la falsa amicizia gehalten. Das erste, ein Gaunerstück, voll Leben und Intrigue, behandelt die Geschichte des Don Rafaello in Gil Blas. Mit der Wahrscheinlichkeit steht der Dichter auf etwas gespanntem Fuße darin. Einfacher ist die Handlung des zweiten Stücks, deren Mittelpunkt eine thörichte Frau ist, die, ohne die eheliche Treue gröblich zu verletzen, sich doch durch allerlei Liebeleien hinreißen läßt und dabei das Vermögen ihres abwesenden Gatten verschwendet. Der moderne Odysseus kehrt grade noch im geeigneten Augenblicke zurück, um die eingenisteten Schmarotzer aus seinem Eigenthum jagen zu können. — Von Marchisio's La borsa findet man bei Klein ausführliche Inhaltsangabe. Er lobt die Bravour der Bühnentechnik dieses Stücks, das er, im Widerspruche mit Roux, den besten italienischen Lustspielen der Italiener zuzählen zu sollen glaubt.

Von ungleich tieferen poetischen Intentionen, besonders was die Charakteristik betrifft, ging Alberto Nota[2]), der zugleich fruchtbarste dieser drei Dichter, bei seiner dramatischen Thätigkeit aus. Er wurde ebenfalls zu Turin, im Jahr 1775, geboren und stammte aus angesehener Familie. Seine Mutter war die Schwester des damals in hohem Ansehen stehenden Botanikers Allione. Nach ihres Gatten frühem Tode in bedrängte Verhältnisse gerathen, sorgte sie nichtsdestoweniger auf's beste für ihres Sohnes Erziehung. Er genoß akademische Bildung, studirte dann Rechtswissenschaft, erwarb 1793 den Doctortitel und trat 1811 als Substitut des Procurators am kaiserlichen Tribunal zu Vercelli ein, eine Stelle, welche er 1814

[1]) Milano 1820. Es scheint nicht, daß er auch nach dieser Zeit für die Bühne noch thätig gewesen ist.

[2]) Salfi, a. a. O. — Klein, a. a. O. VII. S. 622. — Roux, a. a. O. S. 228.

gegen die des Secretärs und Bibliothekars des Prinzen von Carignan, späteren Königs Carl Albert I., vertauschte. Seit 1818 wieder in den Staatsdienst eingetreten, stieg er allmählich bis zum Amt eines Generalintendanten zu Casale und Cuneo empor. Nota war in erster Ehe mit einer Schauspielerin, Namens Adelaide, verheirathet. Sie war keine glückliche, und Salvi glaubt, daß diese Erfahrung seinem Geiste eine ernste Richtung gegeben habe. Später heirathete er die Tochter des berühmten Bildhauers Canova. Er starb 1847 in Turin. Kaum 10 Jahr alt, war er bereits mit Goldoni vertraut, der ihm hauptsächlichstes Vorbild blieb und dem er auch geistig verwandt war. Auf Molière wies ihn die Mutter hin. Zu dieser Zeit beschäftigte er sich viel mit Marionetten, und Salfi erzählt, daß er schon mit 10 Jahren seine ersten dramatischen Versuche gewagt. Noch mehr, als bei Goldoni, lag bei ihm die Stärke in der Charakteristik. Seinen Stücken fehlt es meist an spannender Kraft. Auch neigte er mehr noch als dieser dazu, seinen Lustspielen und deren Charakteren eine ernste Grundlage zu geben. Doch erreichte er ihn weder in der Erfindung, noch in der komischen Gestaltungskraft, übertraf ihn dagegen durch größere Reinheit und Eleganz der Sprache und geschmackvolleren Styl. Gleichwohl sagt Cantù[1]), daß es ihm noch ebenso an der Feinheit der Franzosen, wie an der Natürlichkeit der eigentlichen Volksstücke Goldoni's gefehlt habe. Die ersten Stücke des Dichters, welche zu öffentlicher Darstellung kamen, scheinen dem Rührdrama angehört zu haben und außer unter dem Einflusse Goldoni's, auch noch unter dem Federici's entstanden zu sein. Nur ein einziges derselben La duchessa de la Vallière (ein damals oft behandelter Stoff), welches 1805 geschrieben sein soll, hat sich auf der Bühne erhalten[2]). Doch sind noch viele der späteren Stücke von diesem Charakter, wie die Natalina; L'Alessina; La creola della Luigiana; Petrarca e Laura;

---

[1]) Storia della letteratura italiana. S. 495.

[2]) Seine Lustspiele erschienen gesammelt im Teatro comico di Alberto Nota. Torino 1842. 8 Bde. Bettinger gab eine Auswahl derselben mit Stücken des Grafen Giraud in französischer Uebersetzung heraus: Théâtre d'Alberto Nota et du comte Giraud. Paris 1839. Sie ist mit Anmerkungen Bayard's und einer Einleitung Scribe's versehen.

Torquato Tasso[1]). Das früheste der in die Sammlung aufgenommenen Stücke ist L'oppressore e l'oppresso (1800), das späteste Il diadema (1838). Seinen Ruf begründete er mit I primi passi al mal costume (1806), in welchem er die Sitten der höheren Stände seines Vaterlandes während der französischen Herrschaft schildert. Es handelt sich darin um die Versuchung, welcher die junge Gattin eines ehrenhaften und besonnenen höheren Beamten, durch die Versuchungskünste eines jungen französischen Officiers ausgesetzt ist, der gleichzeitig noch Beziehungen zu einer Kokette unterhält. Das kluge Verhalten des Gatten führt sie zum endlichen Siege. Die Vorzüge des Werkes liegen in der Feinheit der Charakterschilderung, in dem gewandten, eleganten Dialog und in den interessanten Zügen des Details, doch fehlt es auch hier, wie fast immer bei Nota, der Handlung an Spannung.

Von seinen übrigen Stücken mögen Il filosofo celibe; La donna ambiziosa; Il progrettista und La lusinghiera hervorgehoben werden. Il filosofo celibe (1803) ist auch den deutschen Bühnen durch Blum's Bearbeitung desselben unter dem Titel: „Ich bleibe ledig" bekannt geworden. Die Figur der verliebten Tante Eugenia, die eine ganz anders gerichtete Liebe auf sich deutet und unerschütterlich in diesem Irrthum beharrt, war schon damals nicht neu, allein sie ist hier zu besonders glücklicher Wirkung gebracht. Vortrefflich ist der ahnenstolze pedantische Landedelmann Ippolito charakterisirt, dem ein prächtiges Gegenstück in dem alten lebenslustigen Militär Franconi zur Seite gestellt worden, der, obschon Hagestolz, doch den Vertheidiger der Ehe gegen den filosofo celibe Dorvalli macht. Nach langem Widerstreben steht dieser auch endlich auf dem Punkte, der reizenden Carolina gegenüber sein Vorurtheil aufzugeben, als er die beschämende Entdeckung zu machen hat, daß diese gar nichts von ihm wissen will, weil sie ihr Herz bereits an einen Anderen vergeben. — Bayard hat besonders La donna ambiziosa sehr hoch gestellt. Klein und Roux sind aber nicht dieser Meinung. Jener findet darin den Ton zu gesucht und anspruchsvoll und die

[1]) Die letzten beiden, ebenso wie La duchessa de la Vallière, I primi passi al mal costume, L'oppressore e l'oppresso und das historische Lustspiel Il chirurgo e il Vicerè sind von Klein ausführlich besprochen worden.

Verwicklung durch die Häufung der Zwischenfälle allzu gekünstelt; dieser klagt besonders über die Unwahrscheinlichkeiten, auf denen die Entwicklung der Handlung beruht. — Die Lusinghiera ist der Capricciosa confusa des Giraud verwandt. In beiden handelt es sich um die leidenschaftliche Liebe eines jungen Mannes zu einer Kokette, in beiden begegnet man einem beschränkten Onkel, dessen Schwäche von dieser ausgenutzt wird. Allein in der reizenden Figur der Emilia, in deren Liebe der unglückliche Liebhaber hier einen Ersatz findet, zeigt sich eine besondere Erfindung des Dichters, und zwar eine seiner gelungensten, anziehendsten Schöpfungen. Ueber La fiera findet sich endlich eine ausführliche Mittheilung bei Roux, der sie sehr hoch stellt.

Von den gleichzeitig auftretenden Dichtern, die diesem jedoch alle sehr untergeordnet erscheinen, mögen nur Luigi Pellico (La crise del matrimonio), Giulio Genoino (Le nozze contro il testamento), Gaetano Barbieri (Il terno al lotto), und die beiden Theaterdirectoren Carlo Goldoni (La duchessa de la Vallière) und Augusto Bon hervorgehoben werden.

Augusto Bon wurde am 6. Juni 1788 in Venedig geboren. Er war von patrizischer Herkunft, aus der Familie Corner. Sein eigentlicher Name war Francesco Giorgio Mario Corner. Er vertauschte ihn, als er zur Bühne ging, auch zunächst nicht. Salvatore Muzzi[1]) erzählt aber, daß die Herzogin Maria Luisa von Parma, die ihn gern spielen sah, ihn eines Tages irriger Weise mit dem Namen Augusto Bon angeredet, den Irrthum bemerkend aber hinzugesetzt habe: Es ist Ihr Werth, der mich irre gemacht, denn Sie sollten in Wahrheit l'Augusto heißen; worauf Francesco fortan den Namen Augusto Bon adoptirt habe. Er hat eine Menge Komödien geschrieben, die damals wegen ihrer lebendigen Charakteristik und ihres Witzes sehr geschätzt wurden; besonders Così faceva mio padre; Dietro alle scene, S'io fosse ricco; Il matrimonio di ladro; Il testamento di Figaro etc. Auch hinterließ er eine Art Selbstbiographie unter dem Titel Avventure comiche e non comiche di F. A. Bon. Bon war zweimal verheirathet. Zuerst mit Luigia Ristori aus Turin, Wittwe des Schauspielers Bellotti, aus welcher

[1]) In seinem Vite d'italiani illustri. (Bologna 1876.)

Ehe Luigi Bellotti Bon, der noch lebende berühmte Capo-comico, entsprang. Der Vater starb 1858 zu Padua.

Im dritten und vierten Decennium dieses Jahrhunderts zeigte die Production des italienischen Lustspiels einen merklichen Rückgang. Die Bühnen wurden mit französischen Uebersetzungen überschwemmt. Scribe beherrschte sie vollständig. Doch treten schon jetzt einige Talente hervor, von denen Gherardi del Testa und Paolo Ferrari später große Berühmtheit erlangten.

Tommaso Gherardi del Testa wurde 1818 zu Terricciuola bei Pisa geboren. Hier studirte er später die Rechte, erwarb sich mit 18 Jahren das Laureat und betrat dann in Florenz die advocatorische Laufbahn, sich mit Vorliebe der criminalistischen Seite derselben zuwendend, weil sie seinem Sinn für das Dramatische mehr zusagte. Ich weiß nicht, wann er zuerst die Bühne als Dichter betrat, doch scheint dies schon vor der Aufgabe seines advocatorischen Berufs im Jahre 1848 stattgefunden zu haben, und nicht wie Roux meint: Cogli uomini non si scherza sein erstes Stück gewesen zu sein. Wenigstens gibt Angelo Gubernatis in seinem Dizionario biografico (Firenze 1879) eine ganze Reihe früherer Stücke von ihm an, als erstes: Una folla ambizione, in welchem damals die junge Ristori mit Beifall spielte. Wohl aber gehörte jenes zuerst genannte Lustspiel zu denjenigen seiner Stücke, mit welchen er seinen Ruf als komischer Dichter begründete. Ihm sind Il sistema di Giorgio; Il regno di Adelaide; Promettere e mantenere an die Seite zu stellen. Alle diese Stücke zeichneten sich jedoch nur durch gefällige Leichtigkeit, sowie durch glückliche Aperçus aus. Sie blieben auch nicht ohne Anfechtung. Man fand zum Theil die Erfindung ärmlich, die Charakteristik mangelhaft, man vermißte darin tiefere poetische Absichten und Ziele. Andre, wie Roux [1]), lobten aber schon hier nicht nur die Eleganz der Darstellung, sondern auch Erfindung und Compositionstalent, wie es denn seiner Un 'avventura ai bagni und Il padiglione delle mortelle keineswegs an verwickelter Handlung gebricht. Jeden-

---

[1]) In dessen Hist. d. l. litt. ital. contemp. man verschiedene seiner Stücke, wie Il sistema di Giorgio, Un' avventura ai bagni, Il padiglione delle mortelle, Le scimmie, eingehend besprochen findet.

falls riß ihn der nationale Aufschwung noch weiter empor. Er ging jetzt auf die größeren Muster des nationalen Charakter- und Sittenlustspiels zurück, studirte vor Allem die Natur und die Wirklichkeit und erhob sich bei der freieren Bewegung, welche das neue politische Leben dem Dichter gab, in Stücken wie La carità pelosa; Il vero blasone [1]); Le coscienze elastiche, zu einer bisher an ihm nicht geahnten Bedeutung, so daß Roux, der diese Stücke analysirt hat [2]), von ihm sagen konnte: „Gherardi del Testa ist augenblicklich der größte Sittenmaler der Halbinsel, und da seine Antecedenzien, wie der gesunde Sinn, mit dem er begabt ist, ihn die goldene Zeit nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft suchen lassen, so sind natürlicherweise die Parteigänger einer überwundenen sittlich unberechtigten Verfassung der Gegenstand seiner geistvollen Epigramme und seiner zuweilen selbst verwundenden Satiren. In jedem jener drei Meisterstücke findet man ein erschütterndes Drama mit einer lachenden Komödie verbunden, und wenn man nach einer Reihe rührender Situationen zu der Auflösung kommt, so bringt die Vereinigungsscene der Liebenden, die man erwartet, zugleich eine schöne, sittliche Strafvollstreckung mit sich, welche das beleidigte Rechtsgefühl befriedigt." Den Preis aber ertheilt Roux der Moglie e buoi de' paesi tuoi des Dichters. Hiermit steht freilich das Urtheil Justus Grion's im Jahrbuch für romanische Literatur (1858), der sich auf die Aussprüche der Revista di Firenze und das Crespulo beruft, in einigem Widerspruch. Grion verkennt zwar nicht die Wahrheit der Charakterzeichnung und den meisterhaften Dialog dieser Stücke, aber er findet, daß es der Charakteristik des Dichters an Mannichfaltigkeit, der Intrigue an besonnener Führung fehle. Er schildere gut und angenehm, bessere aber schlecht. Auch Yorick (in dem schon angeführten Artikel der Italia) stimmt damit überein, insofern er sagt, daß Gherardi del Testa glücklicher in der leichten Posse, als in den tiefer angelegten Lustspielen sei. „Wenn er sein Publicum nur zum Lachen gebracht —

---

[1]) Findet sich in Baudissin's Italienischem Theater unter dem Titel: Der wahre Adel, übersetzt.

[2]) In seiner Histoire d. l. litt. contemp. en Italie sous le régime unitaire. p. 192.

heißt es hier — und zum Nachdenken angeregt hat, so verlangt er nichts mehr." Gherardi wirft in der That selten oder nie Probleme auf. Im vollsten Maß aber besitzt er die komische Ader, und dies ist von um so größerem Werth, als er damit Geschmack, geistvolle Darstellung und eine scharfe, glückliche und originelle Lebensbeobachtung und Auffassung verbindet. Gherardi del Testa ist auch als lyrischer Dichter und publicistischer Schriftsteller thätig und an den Befreiungskriegen seines Vaterlandes betheiligt gewesen. Er kämpfte 1848 bei Montenara und S. Silvestro, wo er verwundet wurde und vorübergehend in österreichische Gefangenschaft gerieth. Vom Jahre 1857 an begann er mit der Veröffentlichung seiner dramatischen Werke[1]), welche die Zahl von hundert wohl übersteigen. Gherardi hat seine Nachahmer gehabt, die man sogar in dem stolzen Namen einer Schule zusammenfaßte. Von ihnen sind Luigi Alberti, geb. 1822 in Florenz mit seiner Sposa di fresca data non vuol essere trascurata und seiner Virtù d'amore und Graf Leo di Castelnovo, geb. 1835 zu Verona mit seinen Fuochi di paglia; Bere ed affogare und La prima bugia an erster Stelle zu nennen. Ihnen schließen sich Riccardo Castelvecchio, Giovanni Giordano, Napoleone Panerai, Giuseppe Calenzoli und Lodovico Muratori an.

Etwas später als Gherardi del Testa trat der am 5. April 1822 zu Modena geborne Paolo Ferrari als Dramatiker auf. Er studirte die Rechte und folgte dann seinem Vater nach Massa, wo dieser die Stellung eines herzoglichen Gouverneurs bekleidete. 1847 erschien er mit seinem ersten Stück Bartolomeo calzolajo auf der Bühne, welches später den Titel Il codicillo dello zio Venanzio erhielt. Mit ihm, mit La medicina d'una ragazza ammalata, mit Tutti al campo, mit La bottega del cappelajo und Il ballo di provincia wetteiferte er auf dem Gebiete des bürgerlichen Lustspiels mit Gherardi. Aber tiefer als dieser, ein noch besserer Kenner des menschlichen Herzens, der Sprache der Leidenschaft mächtig, logischer als er, dabei mit der Bühnenwirkung und ihrer Technik vertraut, erkämpfte er sich durch seine Cause e effetti; Il duello;

---

[1]) In einzelnen Heften unter dem Titel: Teatro comico dell' avvocato Tommaso Gherardi del Testa. (Firenze.) Auch in Barbini's Galleria teatrale.

Gli amici rivali; Gli uomini serii; I suicidii; Prosa, auch im socialen Drama noch eine geachtete Stellung. Doch bewegte sich hier der Dichter auf einer abschüssigen Bahn. Seine Lebensauffassung erscheint nicht selten einseitig, seine Probleme sind künstlich zugespitzt, die Lösung, die er ihnen gibt, wirkt nicht immer sympathisch. Den größten Erfolg errang er jedoch mit seinen historischen Lustspielen: Goldoni e le sue sedici commedie und La satira e Parini (von denen Roux a. a. O. ausführliche Mittheilung macht). Sie wurden beide preisgekrönt, blieben indeß nicht unangefochten. Man fand die Sittenschilderung nicht überall treu oder doch wenigstens einseitig und unvollständig. Man vermißte fast jede Befriedigung des Gemüths und besonders in dem letzten Stück den historischen Charakter. Allseitig aber ward das Talent des Verfassers, seine Kenntniß der Bühne, der gewandte Dialog, die Wirkung und die Vorzüge einzelner Scenen anerkannt. Ferrari gehörte ebenfalls zu den fruchtbarsten der italienischen Dramatiker [1]). Er lehrte längere Zeit als Professor der Geschichte in Modena, jetzt ist er an der Accademia Scientifica zu Mailand als Professor der neueren Geschichte angestellt. Von seinen Nachahmern seien der Neapolitaner Achille Torelli mit I mariti, Parmenio Bettoli, Tito Lavinio, Giuseppe Castelli, Enrico Montecorboli, Vittorio Salmini und Paolo Fambri genannt. Besonderes Aufsehen hat der Letzte mit seinem militärischen Lustspiele Il corporale di settimana gemacht. Im Uebrigen schrieb er nur noch mit Salmini zusammen.

Von den ihnen zur Seite laufenden Dichtern hebt Cantù noch Bollo mit seinen Giornalisti, seiner Birraja und seinem Ingegno venduto; Cesare della Valle mit seiner Straniomania und La provincia e capitale, sowie den uns schon von der Tragödie her durch seine Fruchtbarkeit bekannten Paolo Giacometti hervor.

Eine ganz eigenthümliche und ungleich bedeutendere Erscheinung, die erst einer etwas späteren Zeit angehört, ist Luigi Suñer.

---

[1]) 1870 veröffentlichte er eine Sammlung seiner Dramen unter dem Titel Opere drammatiche, Milano. — Auch Barbini's Galleria teatrale enthält, wie von so vielen anderen Dichtern, einzelne Stücke von ihm.

Von spanischer Abstammung, 1832 in der Havanna geboren, kam Suñer in noch kindlichem Alter nach Florenz und wurde hier durch Erziehung und Neigung zum Italiener. Ein philosophisch angelegter Geist, ein trefflicher Beobachter des Lebens und seiner Erscheinungen, ein Kenner des menschlichen Herzens gibt er seinen Lustspielen eine ungewöhnliche psychische Vertiefung, ohne doch doctrinär oder spitzfindig zu werden. In der Entwicklung der Thorheiten und Leidenschaften ist er vorzüglich, auch die Begebenheiten gehen fast immer in logischer Weise aus einander hervor. Leider drängt sich dieses verstandesmäßige Element allzusehr auf. Die Phantasie kommt dagegen fast immer zu kurz. Suñer debütirte im Jahre 1859 mit I gentiluomini speculatori, in welcher er die Allianz zwischen Italien und Frankreich im Bilde darzustellen suchte. Er errang nur einen Achtungserfolg. Durchgreifender schon war die Wirkung seiner Legittimisti (1861), die jedoch noch weit übertroffen wurde durch die von Le amiche (1863). Später betrat auch er, zuerst mit Una legge di Licurgo (1869), das Gebiet des socialen Dramas. Er warf seine Probleme mit der rücksichtslosesten Kühnheit auf, selbst auf die Gefahr hin, den Erfolg in Frage zu stellen. Auch das gleich dem socialen Drama von Frankreich importirte Proverb wurde von ihm noch angebaut. Es sagte seinem Talente besonders zu. So ist sein Chi ama teme sehr anmuthig und von seltener psychologischer Feinheit La Gratitudine, in welcher ein unter der Maske der Hochherzigkeit wuchernder Egoismus aufgedeckt wird. Auch sein Amor ch'a nulla amato amar perdona wird von Roux sehr gerühmt, was sich inzwischen wohl mehr auf die vollendete Feinheit der Ausführung, als auf den ihm zu Grunde liegenden Gedanken bezieht, der nicht ohne Zweideutigkeit ist.

In der Gattung des Proverbe zeichnete sich ferner Ferdinando Martini, geb. 1841 zu Monsummano, durch seine Chi sa l'arte non l'insegni; Fede und Il peggior passo è quel dell' uscio aus. Auch de Renzis erwarb durch seine Proverbes, noch mehr aber durch das geistvolle Lustspiel La diritta via viel Beifall.

Als ein entschiedenes Bühnentalent empfahl sich ferner Vittorio Bersezio. Er wurde 1830 zu Peveragno im Piemontesischen geboren, studirte später die Rechte, unterbrach diese Studien aber, um in den Jahren 1848 und 49 für die italienische Unab-

hängigkeit zu kämpfen. 1852 debütirte er mit dem Drama Pietro Micca. Da aber seine ersten Versuche nur wenig Erfolg hatten, wendete er sich der publicistischen Thätigkeit und der Novelle zu. Inzwischen verfiel er darauf, sich in einer ganz eigenen Art, im piemontesischen Volksdialekt verfaßter und das Leben der unteren Volksklassen in tendenziöser Weise schildernder Stücke zu versuchen, von denen sich besonders Le miserie d'monsù Travet ungeheuren Beifalls erfreuten. Ihnen liefen dann eine Reihe ähnlicher, aber in italienischer Sprache geschriebener Lustspiele zur Seite, von denen Una bolla di sapone die ungetheilteste Anerkennung fand; wogegen an verschiedenen anderen die Flüchtigkeit des Verfassers gerügt wurde.

Ein Geistesverwandter von ihm ist Valentino Carrero, geb. am 19. Dec. 1834 zu Turin. Er trat 1859 mit dem Drama Il lotto hervor. Nach verschiedenen mehr oder weniger glücklichen Versuchen, von denen L'uno e l'altra und Volere e potere die gelungensten sind, schlug auch er den Weg des socialistischen Volksstücks ein und erlangte 1870 mit seinem gegen die Lotterie gerichteten Stück La quaderna di Nanni und seinem Il capitale e la mano (1872) sensationelle Erfolge.

Durch Lustigkeit und einen zuweilen beißenden Witz zeichneten sich die Lustspiele des Giuseppe Castetti, geb. 1834 zu Bologna, aus, von denen hier nur Il figlio di famiglia (1864) und La volita storia (1875) genannt werden mögen; durch seine im eleganten Gesprächston gehaltenen Blüetten aber Francesco Coletti.

Bei der Entwicklung des neuesten italienischen Dramas wird man die Verfassung der Theater und die Einrichtungen der Bühne fast noch mehr als sonst in Betracht ziehen müssen, weil diese sich in Italien seit dem Uebergange von der Pflege der Höfe und Akademien an die Berufsschauspieler und Theaterunternehmer ziemlich unverändert erhalten und hierdurch einen verhängnißvollen Einfluß ausgeübt haben. Ich brauche zur Bestätigung dieses Ausspruchs nur daran zu erinnern, daß die meisten der italienischen Tragödiendichter, wenn sie ihre Stücke nicht grade für einen besondern Darsteller oder eine besondere Darstellerin schrieben, dabei überhaupt ganz von der Bühne absahen. Nur dies macht es z. B. erklärlich,

daß Alfieri vierzehn Tragödien hinter einander schreiben konnte, ohne nur an die Aufführung einer einzigen von ihnen zu denken. Wogegen die Komödien- und Schauspieldichter durch die Bühnenverfassungen und Einrichtungen bis in die neueste Zeit gezwungen waren, sich zeitweilig in den Dienst von irgend einem Theaterunternehmer zu begeben, wie wir dies selbst an so beliebten Dichtern wie Goldoni, Chiari, Federici u. A. gesehen.

Im 18. Jahrhundert befanden sich die Theater, mit Ausnahme derer, welche die Fürsten, Großen und Reichen etwa in ihren Palästen und Villen unterhielten, meist in den Händen von Capitalisten oder Theaterliebhabern, welche sie für eine bald längere oder kürzere Zeit an die Theatergesellschaften verpachteten oder auch, doch nur in seltneren Fällen, diese für eigene Rechnung in Dienst nahmen. Ueberhaupt gab es zu dieser Zeit keine von irgend einem höheren Gesichtspunkte aus geleitete Pflege des Theaters mehr, noch eine Centralstätte für eine solche Pflege. Es gab nur Privattheater und Wandertruppen; die ersteren meist von Dilettanten eingenommen, die letzteren hauptsächlich von Rücksichten auf den Erwerb geleitet. Das einzige stetigere Verhältniß ward, von dem wechselnden Personal abgesehen, dadurch herbeigeführt, daß irgend eine Gesellschaft, wie z. B. in Venedig die des Arlechino Sachi, contractlich gebunden war, in einer und derselben Stadt alljährlich während einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Theater zu spielen. Der einzige Widerstand, der einem raschen Sinken der Bühne entgegen arbeitete, lag in dem Publicum selbst und in der Kritik, insofern beide zu Gunsten des bessern Geschmacks ein strenges Richteramt ausübten, was in der That in Italien in größerem Umfange, als in einem anderen Lande geschah, nichtsdestoweniger, wie wir gefunden, aber eine sehr unsichere Bürgschaft bot, da beide weit häufiger unter dem Einflusse einseitiger Geschmacksrichtung, principieller Vorurtheile, persönlicher Neigungen oder Abneigungen und des literarischen Parteiwesens standen.

Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde der Zustand des Dramas und Theaters ernster in Betracht gezogen. Es fehlte nicht an Männern, welche, wie Casalbigi, den Grund der Gesunkenheit beider in dem Mangel stehender Schauspielergesellschaften und dem einer Hauptstadt zu finden glaubten. Es traten in Mailand, Turin,

Neapel, Florenz, Padua, Rom Gesellschaften unter dem Namen von Accademie filodrammatici zusammen, welche Theater erwarben, Contracte mit guten Gesellschaften abschlossen und ihnen, wenn auch nicht regelmäßig, doch für den Fall unzulänglicher Einnahmen, Zuschüsse gewährten. Auch Preise für Dichter und Musiker wurden von ihnen ausgesetzt. Die Regierungen und einzelne Municipalitäten schlossen sich diesem Beispiele an. Ja, die piemontesische Regierung machte sogar im Jahre 1820 den Versuch, ein feststehendes Theater zu begründen, indem sie im Teatro reale zu Turin eine privilegirte und subventionirte Schauspielergesellschaft unterhielt, die aber während einiger Monate auch für eigene Rechnung im Lande herumreisen durfte. Die piemontesischen Kammern hoben jedoch im Jahre 1852 dieses Verhältniß wieder auf, indem sie jede Unterstützung des Theaters von Seiten des Staates für eine, wenn nicht verderbliche, so doch fruchtlose Anstrengung erklärten; vielmehr müsse nach ihrer Meinung jede Reform dieses volksthümlichen Literaturzweiges einzig und allein vom Volke ausgehen.

Es traten nun unabhängig von der Regierung verschiedene Projecte auf, von denen ein von der Zeitschrift Il mondo litterario ausgehendes insofern Beachtung fand, als ihm in der Hauptsache dadurch entsprochen wurde, daß der Triestiner Kaufmann von Revoltella eine Compagnia drammatica triestina in's Leben rief, welcher zunächst der Schauspieler, Theaterdichter und Capo-comico Luigi Bellotti-Bon vorstand, derselbe, der gegenwärtig an der Spitze der drei größten italienischen Schauspielergesellschaften steht. Der Capo-comico nimmt nämlich bei den Schauspielergesellschaften genau dieselbe Stelle ein, wie der Impresario der Oper. Während dieser jedoch immer nur industrieller, wenn auch dabei kunstverständiger Theaterunternehmer ist, gehört der Capo-comico meist selbst dem Schauspielerstande an und ist zugleich Schauspieler, Regisseur und Director. Der Name comico bezeichnet überhaupt nur den Schauspieler im Allgemeinen. Der Komiker von Fach heißt dagegen Brillante.

Im 18. Jahrhundert waren die Gesellschaften des Grimani, Sacchi, Medebac, Bianchi, Pellandi, Antonio Goldoni (eines Verwandten des Dichters), Paganini, Bazzi, Fabbrichesi (auch die Compagnia reale genannt) die bedeu-

tendsten. Die letzteren ragen noch in's 19. Jahrhundert herein. Besonders vereinigte später die Gesellschaft Fabbrichesi die ausgezeichnetsten Kräfte, sowohl für das Lustspiel, als für die Tragödie. Von ihr zweigten sich wieder verschiedene von den im 19. Jahrhundert hervortretenden Gesellschaften ab, von denen sich die von Verzura, Marchionni, Rosa Belloni, die Compagnia drammatica reale, Tessari, Bon-Romagnoli e Berlaffa, Luigi Vestri, Carolina Internari, Gustavo Modena, Giacinto Battaglia, De Rossi, sowie neuerdings Bellotti-Bon, Santecchi und Morelli besonders auszeichneten. Alle diese Capo-comici waren bedeutende Schauspieler oder Schauspielerinnen. Nur einigen von ihnen sei mit noch einigen anderen hier eine kurze Betrachtung geschenkt. Augusto Bon, dessen ich schon als Bühnendichter gedachte, wurde durch seine Bewunderung der vorzüglichen Schauspielerin Assunta Perotti der Bühne zugeführt, auf der er als attore brillante glänzte. Eine seiner vorzüglichsten Rollen war der Falso galantuomo. Er verband sich später mit den Schauspielern Romagnoli und Berlaffa zur Errichtung einer eigenen Gesellschaft. — Carolina Internari wurde 1793 zu Livorno geboren. Ihr Vater war der Schauspieler Giovanni Taffani, ihre Mutter die Schauspielerin Anna Baldesi. Nach dem 1802 erfolgten Tode des Vaters stellte sich die Mutter an die Spitze einer Gesellschaft. In dieser sah zu Verona die berühmte Schauspielerin Anna Fiorilla Pellandi sie spielen, welche längere Zeit die Zierde der Gesellschaft Fabbrichesi war. Unter ihrer Leitung entwickelte sich nun das schöne Mädchen sehr rasch zu seltner Vollendung, so daß es schon 1815 die bedeutendsten tragischen Rollen mit großem Erfolge spielte und kurze Zeit später an die Stelle der Pellandi in die Gesellschaft des Luigi Vestri trat. Damals glänzten in dieser Gesellschaft noch Gaetana Goldoni, Carolina Cavaletto Tessari, der große Tragiker Paolo Belli-Blanes und Demarini, nächst Camillo Ferri der bedeutendste Schauspieler seiner Zeit. Nach dem 1825 erfolgten Tode ihres Gatten begründete die Pellandi eine eigene Gesellschaft, mit welcher sie eine Kunstreise nach Paris unternahm. Tommaso Salvini errang hier seine ersten Triumphe. Später trat sie mit gleichem Glück in das Fach der Charakterrollen und edlen Mütter

über. Sie starb 1859 zu Florenz. — Ihr durch die Mutter verwandt war Carlotta Marchionni, welche, wie wir wissen, schon als ganz junges Mädchen auf Silvio Pellico einen so tiefen Eindruck ausübte. Sie wurde 1797 zu Pescia geboren. Auch ihre Eltern gehörten dem Schauspielerstande an. Man sagt, daß sie, noch nicht drei Jahre alt, bereits in Kinderrollen die Bühne betrat. Doch scheinen die Eltern sie zunächst nicht für diese bestimmt zu haben, da sie ihre Erziehung bei den Ursulinerinnen in Verona empfing. Der schauspielerische Trieb machte sich aber auch hier in ihr geltend und 1811 betrat sie bei der Gesellschaft Pani, bei welcher sie bis 1814 blieb, die Bühne. Zu dieser Zeit hatte sich ihre Mutter selbst an die Spitze einer Gesellschaft gestellt, bei welcher sie neben dem Schauspieler Meraviglia die größten Erfolge in Mailand errang, besonders als Bianca in dem Schauspiel I due sergenti von Roti, in welchem zuerst De Marini und Vestri, später aber auch alle anderen großen Charakterdarsteller Italiens, Lombardi, Modena, Salvini, Rossini, Vitaliani, Triumphe feierten. Von hier trat sie zur königlichen Sardinischen Gesellschaft über, wo sie neben Camillo Ferri die ganze Feinheit und Wärme ihrer Kunst und ihres Geistes entfaltete. Nicht nur Silvio Pellico, auch Carlo Marenco, Alberto Nota und viele Andere haben ihr ihren Ruhm und ihre Erfolge mit zu verdanken. Sie wurde wie eine Muse verehrt und starb, noch immer gefeiert, im Alter von 64 Jahren, 1861 zu Turin.

Gustavo Modena[1]), geb. 1803 zu Venedig, der Sohn des ausgezeichneten tragischen Schauspielers Giacomo Modena (besonders berühmt als Aristodemo von Monti) und der komischen Darstellerin Luigia Lancetti, genoß akademische Bildung, studirte Jurisprudenz in Padua und trat, kaum 20 Jahre alt, in den Advocatenstand ein. Doch nur zu bald regte sich auch in ihm das schauspielerische Blut. Er betrat die Bühne und zeichnete sich hier sehr rasch in dem Maße aus, daß er bei der Fabbrichesischen Gesellschaft an die Stelle des eben verstorbenen Antonio Lombardi eintreten konnte. Er hatte damals mit dem Ruhme Demarini's und Vestri's, mit dem des heißblütigen Francesco Lombardi, des geistsprühenden Augusto Bon, des edlen Righetti,

[1]) Der Schauspieler Luigi Bonazzi hat sein Leben beschrieben.

den meisterhaften Darstellungen der Marchionni, der Tessari, Pelzet und Internari zu kämpfen. Sie alle waren im Tragischen musterhaft. Ihnen reihten sich Daniele Alberti, Domeniconi, Biccomini, der empfindungsvolle Canova, die Biberi und Polvaro an. Er aber kämpfte und besiegte sie, wie Salvatore Muzzi sagt, alle. Seine Vielseitigkeit war eine geradezu staunenerregende, im Tragischen sowohl wie im Komischen. Im Jahre 1843 bildete er selbst eine Truppe, mit der er im Teatro Rè zu Mailand seine Vorstellungen eröffnete. Sie vereinigte die Namen eines Arrivabene, Gaetano und Angelo Vestri, Tommaso Salvini, Carlo Romagnoli, der Mayer, der Carraciolo, Belotti Bon und Luigia Bonazzi. Sein zwischen der Kunst und patriotischer Hingebung getheiltes Leben machte seine künstlerische Laufbahn, die sich im Jahre 1861 schloß, zu einer sehr unruhigen, vielfach unterbrochenen und wechselvollen, nicht minder aber auch ruhmreichen. — Die Erbschaft dieses Ruhmes traten Ernesto Rossi und Salvini, gleichwie die Ristori die des Ruhms der Marchionni an. Sie haben den Ruf der italienischen Schauspielkunst durch fast alle civilisirten Länder Europa's, ja selbst bis nach Amerika und Australien hinüber getragen, während in Italien Morelli, die Marini und Tessero Guidone große Erfolge feierten.

Adelaide Ristori wurde am 26. Januar 1821 zu Cividale geboren. Sie trat zuerst im Lustspiele auf, entwickelte aber bald ein außergewöhnliches tragisches Talent. 1847 vermählte sie sich dem Marchese Giuliano del Grillo. Seit 1850 riß sie dann auf ihren Kunstreisen die gebildete Gesellschaft dreier Welttheile zur Bewunderung hin. Sie vereinigte hohe Energie des leidenschaftlichen Ausdrucks mit maßvoller Schönheit desselben, die reichste Individualisirung mit classischem Stylgefühl. Die ungeheure Zahl ihrer Rollen weist auf den Reichthum ihrer Gestaltungskraft hin.

Ernesto Rossi, 1830 zu Livorno geboren, gab früh seine Studien auf, um dem in ihm unabweisbar hervortretenden Zuge zur Bühne zu folgen. Ein Schüler des berühmten Schauspielers Modena, schloß er sich später den Kunstreisen der Ristori an, bis auch er zuletzt mit eigener Truppe reiste. Er ist fast ebenso bedeutend im Lustspiel, besonders dem Goldoni'schen, wie in der

Tragödie. In letzterer excellirte er als Othello, Faust, Ludwig XI., Hamlet, Cid, Nero (von Cossa). Er ist ein genialer, aber zu einseitigen Uebertreibungen geneigter Vertreter des Realismus.

Tommaso Salvini, am 1. Januar 1829 zu Mailand geboren, Sohn eines Professors der Literaturgeschichte, trat schon mit 14 Jahren in die Truppe Modena's ein. Später begleitete er die Pellandi, dann die Ristori. Auch er unternahm aber endlich selbständige Kunstreisen. Zu seinen vorzüglichsten Rollen werden der Aeghist (in Alfieri's Merope), Paolo (in Pellico's Francesca), Othello, Hamlet, Romeo, Orosman gezählt.

So fehlt es Italien auf dem Gebiete des Dramas und der Schauspielkunst denn keineswegs an Talenten, die Entwicklung beider hat es zur Zeit aber doch kaum über einen Zustand der Gährung gebracht, welcher vor allem der Klärung und fester, wahrer und großer Ziele der Kunst bedarf.

Druck von Oskar Bonde in Altenburg.

Berichtigungen.

Seite	VIII	Zeile	6	von	Unten	Band statt Halbband.
"	23	"	16	"	"	Januar statt Mai.
"	49	"	7	"	"	seien statt sei.
"	67	"	9	"	"	eines statt eine.
"	75	"	16	"	"	zur Seite statt gegenüber.
"	78	"	2	"	"	sie statt es.
"	79	"	6	"	"	Riccoboni statt Riccaboni.
"	88	"	14	"	"	des Sirventes statt der Sirventes.
"	91	"	3	"	Oben	balada statt balade.
"	97	"	17	"	Unten	sahen statt sehen.
"	118	"	1	"	Oben	der statt dem.
"	119	"	6	"	Unten	hatten statt hatte.
"	120	"	16	"	"	Sibyllen statt Sybillen.
"	128	"	3	"	Oben	hatten statt hatte.
"	135	"	6	"	"	angewiesene statt angehörende.
"	144	"	3	"	Unten	scheint, hervor, daß diese statt scheint, vom.
"	146	"	8	"	"	jenem statt jenen.
"	149	"	14	"	"	insofern statt da.
"	149	"	9	"	"	Anregung gab statt angeregt hatte.
"	152	"	11	"	Oben	welcher statt welche.
"	155	"	4	"	"	habe statt hatte.
"	155	"	8	"	"	gewonnen haben statt gewonnen.
"	155	"	9	"	"	sein statt worden sein.
"	159	"	6	"	Unten	Domenico di Perugia, dell anno 1339, public. d. statt Domenies di Pomgig dell' anno 1339, publied.
"	167	"	2	"	Oben	Processionen des Frohnleichnamsfestes blieben statt Processionen blieben.
"	167	"	12	"	Unten	diesem statt diesen.
"	176	"	12	"	Oben	Flamineo statt Flamineco.
"	185	"	16	"	Unten	dieses Volk statt dieses.
"	195	"	18	"	Oben	dramatischem statt dramatischen.
"	197	"	5	"	"	Rica statt Rico.
"	202	"	12	"	Unten	hatte statt hatten.
"	210	"	12	"	"	10 statt 44
"	210	"	11	"	"	frühster 1632 statt erster 1636.
"	212	"	6	"	Oben	des statt der.
"	218	"	8	"	Unten	Villancico statt Villancice.
"	221	"	2	"	Oben	Badajoz statt Badojoz.

Berichtigungen.

Seite	221	Zeile	7	von	Oben	Propaladia statt Propoladia.
=	235	=	14	=	Unten	Negromante statt Nigromante.
=	237	=	14	=	Oben	überragendem statt überragenden.
=	238	=	7	=	=	mochte statt mochten,
=	243	=	6	=	Unten	Mayans statt Maya.
=	250	=	6	=	Oben	allgemeine poetische statt allgemeinen poetischen.
=	255	=	5	=	=	Naque statt Naique.
=	270	=	5	=	=	erschienen, den statt den.
=	274	=	11	=	Unten	nombre statt nombru.
=	282	=	13	=	=	vermochten, so haben statt vermochte so hat
=	302	=	5	=	=	sangre statt sangue.
=	313	=	15	=	=	diesem statt jenem.
=	316	=	1	=	Oben	gabe statt ort.
=	329	=	12	=	=	comedias statt comedia.
=	416	=	1	=	Unten	zeichnete statt zeichneten.
=	443	=	3	=	=	von statt zu.
=	509	=	3	=	=	della statt delle.
=	511	=	6	=	=	dieselbe statt dieselben.
=	550	=	8	=	=	giuochi statt ginochi.
=	570	=	1	=	Oben	intorno statt intorne.
=	587	=	12	=	=	Pesaro statt Pescaro.
=	603	=	18	=	=	wurde statt wurden.
=	617	=	6	=	=	Contrabassi statt Contrebassi.
						da Braccio statt und de Braccio.
=	618	=	4	=	=	sacramentale statt sacrementale.
=	633	=	8	=	=	doch nicht statt nicht.
=	658	=	11	=	Unten	Ginevra statt Ginera.
=	663	=	9	=	=	contra statt contre.
=	664	=	14	=	=	Sole statt Sola.
=	676	=	5	=	Oben	Canevasi statt Canavasi
=	748	=	13	=	Unten	angetragen statt übertragen.



